

For account of this work and of Heinichen see Burney's History of Music Vol 3 - p. 575 Vol IV p 585 in which he is styled by Marpurg "the Rameau of Germany". See also Burney's Tour in Germany Vol II p 164

171 - 176

=

N. J. Heinicken

=

purchased of H. White Book seller 337 Oxford Street London

Price 8/ May 28. 1850

=

The Electoral Prince of Saxony (afterwards Elector Friederich August II concluded at Venice in 1717 among other contracts for the Italian Opera at Dresden "for chapel and chamber music as conductor J. Dav: Heinichen at 1.200 thalers per annum"

Mus: World Oct. 25. 62 p 681

=

Title

General Bass (query Thorough Bass?) or a new and thorough instruction how a lover of music may not only learn perfectly the general bass in church - chamber and theatrical style through the principles of composition but also at the same time may make great progress in composition itself - Together with an introduction or musical description on music in general and many special matters of present practice

Published by Johann David Heinichen Chapel master to the King of Poland and Elector of Saxony -

To be had from the author in Dresden.

1728

Translated by Dr. Radford for me Novr. 12. 1874

N. S. Heinicken
Sidmouth
Devon

Heinichs J. D.

General Bass in Composition

Or New and Fundamental System

in the art Music

Dresden 1728.

Der GENERAL-BASS in der COMPOSITION,

Oder:

Neue und gründliche Anweisung,

Wie

Ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylô vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne.

Nebst einer Einleitung

Oder

Musicalischen Raisonnement

von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos.

Herausgegeben

von

Johann David Heinichen,

Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister.

In Dreßden bey dem Autore zu finden. 1728.

Inhalt.

Erste Abtheilung
von
Denen Principiis des General-Basses.

Andere Abtheilung
von
Der vollkommenen Wissenschafft des General-Basses.

Vor-

Vorrede.

Geneigter Leser!

WAnn mein vor nunmehro 17. Jahren im Druck herausgegebener Musicalische Tractat vom General-Baß, bey Music-Liebenden eine gütige Auffnahme gefunden; so hoffe, es soll gegenwärtiges Werck dergleichen Gewogenheit mit weit besserm Recht verdienen. Denn nachdem ich mich bereden lassen, an dergleichen Materie noch einmahl die Feder zu setzen, so habe lieber zwey Wände mit einer Farbe anstreichen, und dieses, von dem alten Tractat gantz unterschiedene, und bald 4. mahl so starcke Werck dergestalt einrichten wollen, damit sowohl Geübte als Ungeübte, Gelehrte und Ungelehrte, sowohl Accompagnisten als Componisten mit besonderm Nutzen davon profitiren können. Dahero ich durch das gantze Buch nicht allein die nöthigen Fundamenta Compositionis, sondern auch solche wichtige, und zum Theil noch unbekannte Materien beyhergeführet, wovon uns zur Zeit weder alte noch neue, weder Deutsche, Italiänische, noch Frantzösische Autores etwas zu lesen gegeben haben. Nechst diesem habe die merckwürdige Vorrede des alten Tractates mit Fleiß, in Form einer Einleitung, anhero wiederhohlen, und selbige mit so vielen nützlichen Anmerckungen, und wohlgegründeten Sentimens von der Music, dergestalt erläutern wollen, daß auch curiöse Liebhaber, welche eigentlich von der Music keine Profession machen, daraus viel gesunde Gedancken von dem wahren Wesen und Endzweck der Music werden schöpffen können. Gleichwie nun das gantze Werck durchgehends für diejenigen Accompagnisten von sonderbahrem Nutzen ist, welche im General-

Basse was vollkommnes præstiren, und zugleich wichtige Profectus in der Composition machen wollen; also dienen hingegen denenjenigen nur einige Capitel nebst der Einleitung zu ihrem Vorhaben, welche nicht im General-Basse, sondern in der Composition alleine, von diesen Wercke profitiren wollen. Diese nun der Mühe zu überheben, das gantze Buch durchzusuchen, so will man ihnen hiermit folgende Anleitung geben, was sie sich zu ihrem Nutzen herauslesen können.

Die Erste Abtheilung des Werckes betreffend, so wird, nach der Einleitung im ersten Capitel, die einem anfangenden Componisten unumgänglich-nöthige Wissenschafft der Musicalischen Intervallen, nebst der Lehre von Con- und Dissonantien, gründlich beschrieben. Aus dem andern Capitel hat ein Componist weiter nichts zu hohlen, als das wenige, was p. 120. von der Triade Harmonicâ, und p. 126. vom Motu recto & contrario gesaget wird. Hingegen ist das dritte Capitel eines der wichtigsten für ihn. Denn er findet allda nicht allein die Erklährung der schönsten, und mit sonderbahrem Fleiß zusamme gelesenen Harmonischen Sätze der heutigen Praxeos, welche in keinem Composition-Buche also beysamme anzutreffen; sondern auch die gründlich ausgeführte Lehre von den Anticipationibus Resolutionum Dissonantiarum, die man bey allen Autoribus vergebens suchet. Aus dem vierten Capitel dienet unsern Componisten weiter nichts, als was p. 259. vom Transitu regulari & irregulari, und p. 333. seqq. von der wichtigen Materie des Alla breve, und Alla semibreve gesaget wird, welches vor allen Dingen mitzunehmen. Von hier aber wendet man sich, mit Uberspringung der zwey folgenden Capitel, so gleich zur Andern Abtheilung dieses Werckes, allwo das gantze weitläufftige erste Capitel, insonderheit für einen Theatralischen Componisten etwas ausserordentliches ist. Denn es werden darinnen fast durch und durch lauter solche Principia & Fundamenta Styli Theatralis gezeiget, die denen meisten annoch unbekant, davon in keinem Autore etwas zu finden, und gleichwohl einem heutigen Componisten gantz unentbehrliche Dinge seynd. Die nechstfolgenden 3. Capitel kan nun ein Componist gar wohl überspringen, wofern

fern er nicht nöthig hat, aus dem andern Capitel die Lehre von dem Ambitu aller Modorum mitzunehmen. Hingegen ist wiederum das fünffte Capitel von sonderbahrem Nutzen, sowohl für geübte, als ungeübte Componisten, weil sie daraus nicht allein die Connexion und Circulation aller Modorum Musicorum gründlich erlernen, sondern sich auch des Musicalischen Circuls in allen ihren Compositionibus sicher, und mit grossem Vortheil bedienen können. Vom §. 23. dieses Capitels an, kan nun ein Componist, nebst Uberspringung auch des folgenden Capitels, wiederum mit besserm Nutzen rückwerts zum Anfange des Buches, nehmlich zur Einleitung kehren, allwo er die Menge abgehandelte Materien findet, welche ihm in Praxi Musicâ vieles Licht geben, und von vielen verderblichen Præjudiciis abführen können.

Nun gehören zwar die bißher übersprungene Capitel und §§. eigentlich vor den General-Bassisten alleine; Jedoch wird ein Componist auch hier und dar etwas nützliches zu seinem Propos finden, wenn er sich die Mühe geben will, das gantze Buch durchzublättern. Beyden aber, dem Accompagnisten und Componisten, kan das angehängte Register gute Dienste thun, allwo man ohne Mühe die in dem gantzen Wercke enthaltene Materien besonders ersehen und nachschlagen kan. Nur muß man sich nicht verdriessen lassen, vorhero und ehe man ein Capitel durchlieset, die vielen eingeschlichenen, und zu Ende des Buches vor dem Register specificirten Druck Fehler zu corrigiren; auch gehörigen Orts die hinten nach dem letzten Capitel angehängten Supplementa mit zu Rathe zu ziehen, damit man überall des Autoris Meynung vollkommen erreiche. Denn weil dieses Werck, wegen vieler dazwischen vorgefallenen verdrießlichen Fatalitäten mit dem ersten Buchdrucker, mühsamer Anschaffung besonderer Noten, unordentlichen ersten Verlag, ꝛc. nicht unâ serie, sondern sæpiùs interrupto tempore & cogitationibus, und zwar fast durchgehends, (wie man mir hier und in Freyberg bezeugen kan) auf die letzte Stunde ausgearbeitet worden, wenn etliche Bogen zum Drucke nöthig gewesen; so hat es nicht anders seyn können, als daß man

hier

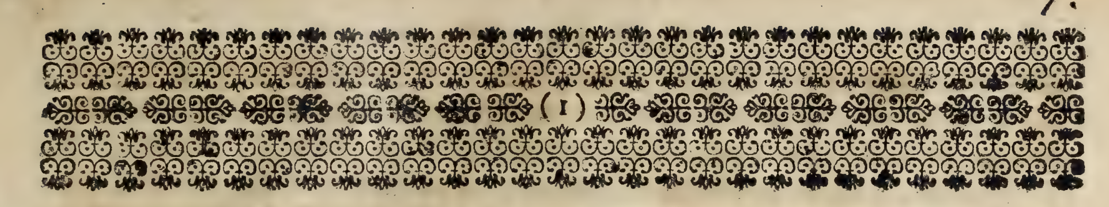
hier und dar einige Dinge nachhohlen, und verbessern müssen, die man lieber in anderer Ordnung gewünschet hätte, welches der geneigte Leser gütigst entschuldigen wird.

Letzlich anlangend die vielfach übereinander gesetzten Noten dieses Werckes, so ist es zwar, so viel mir wissend, eine Invention eines Schrifft-Giessers zu Nürnberg, woher man sie hat verschreiben müssen; Es hat aber der berühmte Mathematicus und Organist zu Freyberg, Tit. Herr Elias Lindner, diese Noten um ein vieles verbessern lassen, so weit es bey ietziger Gelegenheit möglich gewesen. Und ob zwar noch einige Unvollkommenheiten daran zu finden, z. E. da zwey neben einander auf einer Linie und Spatio stehende Noten etwas obscur ausfallen, rc. so ist es doch überhaupt mit diesen so häuffig übereinander stehenden Noten ein Werck, dergleichen man im Druck noch nicht gesehen, und also ein Liebhaber für das erstemahl damit zufrieden seyn kan. Es versichert aber wohl-gedachter Herr Lindner, daß wofern er mit dergleichen Noten-Druck noch einmahl solte zu thun haben, er verschiedene neue Inventiones darinnen würde anzugeben wissen, wodurch die übereinander stehende Noten von allen Sorten, so schön und reinlich herauskommen müßten, als man sie immer schreiben kan. Übrigens muß ich diesen habilen Virtuosen hiermit öffentlichen Danck abstatten für die überhäuffte und langwierige Bemühungen, die er sich bey diesem Wercke (so viel es ihm wegen seiner übrigen Geschäffte nur möglich gewesen) gegeben hat. Er ist ein Mann von sonderbahrer Redlichkeit, welcher sich sowohl in der Music, als in der Architectur und Mathesi überhaupt, noch täglich legitimiret, und bereits viele, mit Ruhm in öffentlichen Ehren-Aemtern sitzende Subjecta gezogen hat, so, daß ihm billig ein besseres Glück anzuwünschen wäre, welches er gar wohl meritiret.

Zum Beschluß dieser Vorrede will man endlich der hoch-weisen Tadler-Zunfft, nach den Gradibus ihrer Capacität, annoch folgendes dreyfache Wörtgen ins Ohr sagen, nehmlich: Denen gelehrten Tadlern primi Ordinis biethet man benöthigten Falls die Spitze. Denen halb-ohnmächtigen Tadlern, (die sich insgemein durch Tadeln nur ein Ansehen machen wollen, da doch wenig dahinter ist) recommendiret man gar kräfftig das Bekannte: *Facilius est reprehendere, quam imitari.* Und die dritte Classe der ungelehrten Tadler verlachet man, ohne eintzige Begierde zur Revenge. Womit sich dem gütigen Leser zu geneigtem Andencken empfelen will

Dreßden, den 8. *Septembris,*
1728.

Der AUTOR.



Einleitung
Oder
Musicalisches Raisonnement vom General-Bass und der Music überhaupt.



Aß der Bassus Continuus, oder so genannte General-Basse nechst der Composition eine der wichtigsten und fundamentalesten Musicalischen Wißenschafften sey/ deßen wird kein Music-Verständiger in Abrede seyn. Denn woher entspringet derselbe anders/ als aus der Composition selbst? und was heißet endlich General-Bass spielen anders/ als zu der eintzigen vorgelegten Bass-Stimme die übrigen Stimmen einer völligen Harmonie ex tempore erdencken / oder darzu componiren? So edel aber als der Ursprung des General-Basses ist / so groß ist auch der Nutz und Vortheil / welcher allen Musicis aus deßen Erkäntniß zuwächset. Will man sich nicht auf die Erfahrung beruffen/ daß mancher Vocaliste nach Erlernung desselben/ nunmehro secürer in seinen Sachen/ welcher vorhero bey einem schweren Intervallo oder ausweichenden Tone lange genug tappen muste/ ehe er den rechtschuldigen Ton bey dem Kanthacken erwischte: so darff man nur überhaupt erwegen / daß uns der General-Bass eben wie die Composition selbst/ zu völliger Untersuchung des gantzen Musicalischen Gebäudes an-

anführe. Man lernet hierinnen die der Music gewöhnlichen Con- und Dissonantien/ derselben Natur und Unterscheid/ die hierzu gehörige Harmonie und Veränderung genau erkennen/ man erforschet aller Tone und Modorum Eigenschafft/ Abwechselung und Ausschweiffung/ dergestalt/ daß man sich endlich capabel befindet/ aus eignen Kräfften in allen übrigen Speciebus der Vocal- und Instrumental Music weiter zu gehen/ und sich täglich mehr zu perfectioniren. Ja wenn auch endlich ein habiler General-Bassiste der Composition so nahe tritt/ daß er sich getrauet den vorgelegten Bass ohne darüber gezeichnete Numeros zu tractiren/ und folgbar des Componisten Meinung gleichsam vorher zu sehen und zu errathen: so wird man mir gar leicht einräumen / daß die solide Wissenschafft des General-Basses allen und jeden Musicis eine wahre Vollkommenheit / und vielfältige Vortheile in der Music beylege / sie mögen gleich vom Clavier oder General-Bass Profession machen oder nicht. Zwar dieses glaubet endlich noch wohl ein Music-Liebender; Allein die eingebildete Schwürigkeit des General-Basses schrecket manchen von Erlernung deßelben ab. Es ist wahr/ die Musicalische Wißenschafft ist überhaupt ein Werck/ welches man nicht so gleich mit truckenen Fuße / so zu reden/ überspringen kan: Es giebt in selbiger viel weitläufftige/ ich möchte auch sagen viel confuse Dinge. Man darff nicht erst an Musicam Didacticam, Poeticam, Modulatoriam und andere der Music gewöhnliche Capita suprema & subalterna gedencken/ sondern nur überhaupt erwegen/ daß die Music an sich selbst eben so weite Gräntzen habe/ als alle andere Wißenschafften/ Künste und höhere Facultæten. Die Music ist eben so wohl theoretica & practica, als die Theologie und Jurisprudenz; die Musica ist so wohl thetica & polemica gleich gedachten höhern Disciplinen/ und äußert sich diese letztere sonderlich im heutigen Seculo, (a) da man so wohl/

(a) Es sey mir erlaubet, incidenter allhier eine Frage einzuwerffen; nemlich, woher es komme, daß es bey unsern Zeiten in der Musicalischen Republic so viel überhäuffte controversien, so viel contradicirens, und sonderlich so viel disputirens zwischen denen alten und neuen Compositoribus gebe? Antwort: die meiste (ich wolte eben nicht sagen, die eintzige) Ursache ist, daß sich beyde Theile um das primum principium, worauf alles in der Music ankömt, nicht vertragen können, ob nemlich die Music und ihre Regeln nach dem Gehöre, oder nach der sogenannten Vernunfft sollen eingerichtet seyn? die Alten halten es mehr mit der Vernunfft, die neuen aber mit dem Ge-

wohl in Theoria als Praxi Musices sich von vielen gehabten principiis & præconceptis opinionibus der Alten gewaltig zu trennen suchet. Kurtz: man kan von der Music so viel Capita, und folgbahr so viel Folianten und Systemata, (gleich wie auch eines theils geschehen/) schreiben / als wie in Theologicis, Juridicis, Medicis und Philosophicis am Tage lieget. So weitläufftig

 aber

Gehöre; und weil also beyde Partheyen in primis fundamentis nicht einig, so kan es nicht fehlen, es müssen die aus zwey contrairen Haupt-principiis gemachten Conclusiones und consequentien, wiederum so viel subalterne controversien, und tausend è diametro entgegen stehende hypotheses gebähren. Bekandt ist, daß sich die Alten zwey Richter in der Music erwehlet: Rationem & auditum. Die Wahl wäre richtig, weil sie beyde in der Music unentbehrlich: allein wegen des Tractamentes dieser beyden Commendanten wollen sich die heutigen Zeiten nicht mit den vorigen accordiren, und wird das Alterthum hierinnen zweyer Fehler beschuldiget. Denn erstlich rangirten sie ihre zwey Richter übel, uud setzten das in der Music souvraine Gehör entweder gar der so genannten **Vernunfft** unten an, oder sie wolten doch dieser gleiche Autoritatem Commendatoriam mit jenem ertheilen, worüber das unschuldige Gehör gleich anfangs die Helffte seiner Monarchischen Herrschafft cediren muste. Hierzu kam das andere Unglück, daß die Alten das Wort: Ratio, übel erklähreten, und meineten bey damahls simplen Zeiten, (da man von heutigen gout und brillant der Music gar nichts wuste, und ihnen jedwede schlechte Harmonie schöne vorkame,) es könte die **Vernunfft** in der Music zu nichts geschickters employret werden, als zu vermeintlich gelehrten, und speculativischen Noten-Künsteleyen: dahero fingen sie gleichsam ex otio an, die unschuldigen Noten bald theoreticè nach dem Mathematischen Maßstabe, und der proportions-Elle auszumessen, bald practicè auf denen Lineen (gleich als auf der Folterbanck) so lange zu dehnen, zu ziehen, (ich wolte contrapunctistisch sagen: zu *augmenti*ren) zu **verkehren**, zu **wiederhohlen** / und zu **verwechselen**, biß endlich aus diesen eine praxis von unzehligen überflüßigen Gesichts-contra-puncten, aus jenen aber eine Theorie von überhäufften Metaphysischen Gemüths- oder Vernunffts-Contemplationen entstunde, so, daß man in Praxi nicht mehr zu fragen Ursache hatte, ob die componirte Music wohl klinge, und ihren Zuhörern gefalle, sondern ob sie s. v. gut auf dem Pappiere aussehe. Solchergestalt bekam nun das Gesichte unvermerckter Weise bey der Music das meiste zu sprechen, und brauchte die Autorität der unvorsichtigen **Vernunfft** nur zum Deckmantel seiner eigenen Herrschsucht, worüber das verdrungene Gehöre so lange tyrannisiret wurde, biß es endlich gar hinter Tisch und Bäncke tretten, und nur von ferne erwarten muste, ob ihm

seine

aber/ als die Musicalische Wißenschafft überhaupt/ und folgbahr in selbiger auch der General-Bass scheinet/ so seynd doch alle diese Schwührigkeiten keine Pyrenæischen Gebürge/ und so gar groß nicht/ als insgemein von Unverständigen oder Passionirten vorgegeben wird / wenn man nur bey der Information alles unnöthige Zeug wegläßet / und mit Hindansetzung aller antiqven

---

seine usurpatores regni (ratio & visus) zuweilen einen gnädigen Blick schencken wolten. Dieses dem Musicalischen Souvrainen Gehöre so hoch angethane Unrecht aber, ahnden die heutigen Practici mehr als die Alten; sie fangen an, vielen absurditäten und verkehrten principiis des Alterthums mächtig einzusehen, und formiren sich gantz andere Ideen von der edlen Music, als gelehrte Ignoranten zu thun pflegen. Vor allen Dingen räumen sie dem unterdruckten Musicalischen Gehöre die Oberherrschafft seines Reichs völlig wieder ein; die Vernunfft aber entsetzen sie ihres richterlichen Amtes, und geben sie dem Gehöre nicht als Dominam, oder gleiche Mitherrscherin, sondern als eine kluge Ministram & consiliariam zu, mit dem absoluten Befehle, daß sie zwar ihre Herrschafft, (das zuweilen betrügliche Gehöre, wofern es anders betrüglich mag genennet werden,) vor allen Fehltritten warnen, übrigens aber, und wo selbiges wiederspricht, absoluten Gehorsam leisten, und alle ihre Künste dahin anwenden solle, nicht das Gesichte auf dem Pappiere, sondern das Gehöre, als die absolute Herrscherin der Music zu contentiren. Denn dieses heisset eigentlich die rechte Vernunfft, und die gröste Kunst in der Music. Mein! was hat wohl das Gesichte bey der Music zu thun? kan auch etwas absurderes statuiret werden? die Mahlerey ist vor das Gesichte/ die Music aber vor das Gehöre/ gleichwie das Essen vor den Geschmack/ und die Blume vor den Geruch. Würde es nun nicht albern lauten, wenn man sagen wolte: dieses essen sey vortrefflich gut, weil es gut rieche / da es doch dem Geschmack und Magen zuwieder wäre? eben so absurd lautet es, wenn man mit denen Pedanten sagen wolte: dieses sey eine vortreffliche Music, weil sie auf dem Pappiere schöne (ich meine pedantisch) aussiehet, da sie gleichwol dem Ohre nicht gefället, vor welches doch die Music alleine gemacht ist. Nun heist es ja in allen Künsten und Wissenschafften, ja in allen unsern Thun und Vornehmen: qui vult finem, vult etiam media ad finem ducentia. Da wir nun einhellig gestehen müssen, daß unser finis Musices sey, die Affecten zu bewegen, und das Gehöre, als das wahre Objectum Musices zu vergnügen; so folget ja nothwendig daraus, daß wir alle unsere Musicalische Regeln nach dem Gehöre einrichten sollen, und da findet gleichwol die Frau Vernunfft, (die super kluge ratio) alle Hände voll zu thun, ja mehr, als wir noch bey unsern Zeiten einsehen können. Auf solche Arth aber bekömmet das Musicalische Gebäude

qven Methoden/einen kürtzern Weg suchet. Man erwege nur/was bey unsern Zeiten in denen Studiis vor allerhand artige und kurtzgefaste Vortheile hervor gesuchet werden/um die studirende Jugend dem Parnasso etliche Meilen näher zuzuführen. Wolte mancher die von dem gelehrten Scherzer, Mohrhoff und andern berühmten Autoribus angegebene Methoden/ wie ein Knabe in Studiis durch gute Anführung es allen andern zuvor thun / und den höchsten Gipffel der Erudition glücklich ersteigen könne/aus Eigensinn bey nahe verwerffen: so erwege man nur überhaupt diese ewige Wahrheit/ daß dasjenige capable Subjectum, welches ordentlich/ gründlich und methodicè inqvacunqve scientia instruiret wird/es demjenigen allezeit umb etliche Jahr zuvor thun müße/welcher ihm zwar an Jahren und Verstande gleich / dabey aber confuse, und von keinem guten Maitre angeführet worden. Und mich düncket immer/es habe mit denen Methoden eben die Bewandniß / und den Unterscheid/ als weñ ein Rechenmeister in solvirung eines sehr schwehren problematis, nach der gemeinen Rechen-Kunst mit Verlust der Zeit einen halben Bogen / und mehr Pappier/verschmiehret/ da hingegen ein gewiegter Algebraiste eben dieses / und noch ein mehrers gleichsam in einem Augenblick præstiren kan. Beyde bringen es endlich zu wege/ allein mit sehr ungleichen Vortheil/ Verlust der Zeit und Mühe. Laßen sich nun diese und dergleichen Vortheile in denen Studiis und andern Künsten practiciren / warum nicht auch in der Music? und weswegen solte denn diese allein nicht können vortheilhaffiger gefaßet/und ihren Liebhabern bey heutiger Music-liebender Welt/kür-

bäude ein gantz anderes Ansehen, und man kan aus obigen postulatis mathematicè & demonstrativè so viel infallible veritates deduciren,welche die meisten Principia der Alten, theils in andere Form giessen, theils gantz und gar übern Hauffen werffen. Der Anfang ist bey unseren Zeiten allbereit gemacht ; ich zweiffele auch nicht, daß unser Seculum in solchen vermeinten paradoxen Hypothesibus täglich Schritt vor Schritt weiter gehen, und endlich alle noch übrige schwache, und zum theil schon mürbe gemachte Pfeiler des Musicalischen Alterthums vollends zerbrechen werde. Dem Herrn Capellmeister Mattheson ist wegen mühsamer, und gelehrter Ausarbeitung dergleichen Musicalischen Materien sein gebührendes Lob nicht zu nehmen ; und meritiret sonderlich dessen dritte Eröffnung der Orchestre, oder der beschirmte Sinnen-Rang, daß man das Buch allen Musicalischen Ohrenfeinden und Pedanten, gleich wie denen Schülern den Donat, auf den Tisch nagele.

ger und näher beygebracht werden/ als etwan von Alters her geschehen? Es geht freylich an/ wenn wir nur den wahren Finem Musices bedencken/ und vor allen dingen die in selbiger vielfältig eingestreueten Grillen/ wo vielmahls de lana caprina (b) disputiret wird / gar von uns/und kaum zu solchen immoraten Völckern verbanneten/ welche erstlich versuchen müsten / was unsern heutigen Componisten nicht mehr tauget ; denn diese Leute möchten sich mit solchen Musicalischen Alfanzereyen so lange herum schlagen / biß sie gleich uns / was beßers bekämen. Man siehet offt mit Verwunderung/was in manchen Musicalischen Qvartanten (der antiqven Folianten nicht zu gedencken) vor absurde Weitläufftigkeiten / und vermeinte Accuratessen der Composition vorgetragen werden/ welche so wenig Grund haben/ als bald sie ihren Meister verrathen/ daß er aus der Zahl derjenigen Musicorum sey / welche auf dem Pappiere viel ausgebrühete Grillen zeigen/ dem Gehöre aber mit ihrer Music weniger Satisfaction geben können / als ein Musicalischer Leyermatz. Die alten Modi Musici, (c) die vielerley Contrapuncte , (d) das Monochordum

(b) Diejenigen Musicalische Controversien gehören meines Erachtens auch unter diese Rubric, da man über das blosse Wörtgen : Nennen/ ob das Ding præcise Hanß nicht Toffel, Cathringen und nicht Sybillgen zu nennen sey) allzuviel Zeit und Pappier verderbet, ob man schon de substantia, natura, & proprietate rei durchgehends einig ist, und die Sachen en maitre zu tractiren weiß. Wenigstens solten wir dergleichen unfruchtbahre Controversien in der Music nicht zu überhäuffen , sondern unsere Zeit und Talent zu was bessers anzuwenden suchen. Denn es bleibet einmal dabey: in verbis simus faciles, modo &c. Was gehen uns die Schalen an, wenn wir uns um den Kern verglichen. Wenn jemand mit mir um die blosse Benennung einer Sache disputiren wolte , so würde ich ihm zu voraus recht geben , ehe er noch seine quasi - rationes vorbrächte: und was wolte er mehr, wenn er das Ding nach eigenen gefallen tauffen könte ?

(c) Diesen haben wir die erste Erfindung eines Musicalischen ambitus , oder regulirten Ausweichung der Tone zu dancken; weiter dienen sie uns bey heutiger Praxi allerdings wenig oder gar nichts, wie unten an verschiedenen Orthen soll gedacht werden.

(d) Es dienet einmahl vor allemahl zur Nachricht, daß so offt in diesem Tractat der Contrapuncte gedacht wird, man dieses Wort nicht in sensu lato , pro compositione in genere nimmet, quasi punctum contra punctum oder Nota contra Notam ; sondern jederzeit

dum, die vielerley Temperaturen/nebst andern dergleichen Musicalischen Materien / seynd zwar zum theil an sich selbst so gar absolute nicht zu verwerffen/und gelten zum theil/ich sage noch einmahl zum theil eben das / was die Vocales

jederzeit stricte, vor diejenige Composition, da man reale Themata nach der Kunst tractiret; dahero man auch durch die Nahmen der Contrapunctisten und Arci-contrapunctisten nur die jenigen will verstanden haben, welche ihr Summum bonum, oder die gantze Musicalische Kunst eintzig und allein in dem Studio der Contrapuncte suchen. Contrapuncte kan ich gar wohl leiden, und bin in meiner Jugend nur ein allzueifriger Sectator derselben gewesen; ich werde auch, wie ehemahls, also ins künfftige beständig erweisen, daß ich im devoten Kirchen-stylo gern mit Fugen, Doppel-Fugen, und allerhand auf dem Pappiere ausgekünstelten Thematibus marchandire. Allein ich kan nicht läugnen, daß ich nach einer vieljährigen Erfahrung den ehemahligen Contrapuncts-Eifer ziemlich verlohren, und kan sonderlich unsern excessiven Mißbrauch erzwungener Contrapuncte, da bey denen meisten (ich sage nicht, bey allen) nichts gilt, was nicht ein pedantischer Contrapunct ist, und da en general die Pappierne Noten-Künsteley vor das alleredelste und künstlichste der Music ausgegeben wird, absolut nicht leiden. Es ist auch dergleichen Vorgeben bey allen vernünfftigen Practicis was absurdes, es mögen die Contrapuncts-Potentaten hiervon schwatzen, was sie wollen, so kan man ihre schwachen Argumenta sattsam wiederlegen. Die Contrapuncte, wofern selbige vorhero von allen unnützen Eintheilungen, von trucknen Erfindungen, und erzwungenen Pedanterien gesäubert, und allein die realen Inventa (welche das Gehör am wenigsten tyrannisiren) zum Gebrauch erwehlet werden, können in der Music zweyerley gute Dienste thun. Erstlich dienen sie denen Scholaren und Anfängern der Composition. Denn diese lernen durch die Contrapuncte gleichsam klettern, oder buchstabieren, und müssen durch obligate, eingeschrenckte Themata und arbeitsame Sachen eben auf solche Art die geschickten progressiones oder passus compositionis erzwingen lernen, wie z. e. ein Tantz-oder Fechtmeister seine Scholaren vorhero zu wohl-formirten Schritten in Tantzen, und zu guter Leibes-positur im Fechten forciret, ehe er ihnen die rechten Künste zeiget. Zu dergleichen Praeceptoratur aber seynd die Arci-contrapunctisten am allergeschicktesten; nur muß man die Untergebenen nicht allzulange in ihrer Schule lassen, sonst werden sie eben solche Pedanten, wie ihre Maitres. Pro secundo dienen die Contrapuncte (wenn sie zumahl nach Art braver Kirchen-Compositorum, mit Sachen von Gout vermischet werden) zur Kirchen-Music. Hier haben sie eigentlich ihren Sitz, und hier kan ein Contrapunctiste sein erlerntes Schul-Recht am besten an den Mann bringen. Denn weil ohne dis unsere

cales denen 24. Buchstaben gelten;(*e*) allein man mischet daneben so viel vergebene Grillificationes mit ein/ welche meist auff ein Ens rationabilibus cujuscunqve hinauslauffen/ und in der Music eben so viel Nutzen schaffen/ als die Meta-

---

unsere (in Teutschand mehr, als in andern Ländern) gewöhnliche devote Kirchen-Music weder allzuviel Feuer, genie, noch muntere Inventiones leidet; so kan allhier, auch zuweilen ein Contrapunctiste von wenigen Gout und Invention, am allerersten mit durchschleichen. Denn hat er einmahl ein Stück von einem Themate, oder ein bißgen Invention in duodez erwischet, so peitschet er solches nach allen gewöhnlichen Transpositionibus und alltäglichen Verkehrungen durch; das heißet alsdenn gelehrt, und der Mann hat Hercules-Thaten gethan. Was soll ich aber von der überhaufften Menge erzwungener Contrapuncte sagen? Ich will immer meine 7. Glaubens Articul auspacken, jedoch prævia protestatione solenni, daß ich nicht von Verwerffung aller Contrapuncte, sondern nur de nimio abusu derselben will geredet haben. Ich statuire demnach mit allen erfahrnen Practicis, welche den wahren finem Musices gegen die essentielle Natur der eingeschrenckten Contrapuncte halten, daß (1.) die meisten Inventa derselben (etliche wenige ausgenommen) *allein* auff das *gesichte*, und auff todte Noten-Künsteley, nicht aber auff das **Gehöre** gegründet seyn. (2.) Daß, je mehr man sich in dem Excessu solcher erzwungenen Künste vertieffet, je mehr muß man necessariò von dem Gehöre, und dem wahren fine Musices abgehen. (3.) Daß dahero diejenigen Zeilen einer Composition, (nicht das gantze Stück, denn da kan man abwechseln) inter casus raros & accidentales, oder vor seltene Meisterstücke zu rechnen, worinnen viel pappierne Künste, *und eben so viel* Gout in *gleich hohen* Gradu beysammen anzutreffen. (4.) Daß der nimius abusus überhäuffter Contrapuncte der nechste Weg zu der Musicalischen Pedanterie sey, wodurch manch gutes Talent verderbet wird, aus welchen sonst noch etwas recht schaffenes werden kunte. (5.) Daß der meiste Theil der Contrapuncte an sich selbst zwar *arbeitsam*, (wie die Bauren, wenn sie Mist auff den Karn laden) aber nicht *künstlich* sey, wer die tägliche Leyer einmahl gelernet. (6.) daß man aus jedweden tummen Jungen par force einen ungesaltzenen Contrapunctisten, nicht aber einen Componisten von Gout machen kan. (7.) Und letztens, daß es in der Music viel schönere und weit *künstlichere* Sachen gebe, finem Musices zu befördern, als alle erzwungene Contrapuncts-Regeln. Ja, sagen hier die erbitterten Contrapunctisten; man kan wohl Kunst, (pappierne Kunst) und Gout zu gleich vereinigen? Antwort: die Herren halten aber niemahls ihre Parole? denn wenn man ihre allerbesten Sachen anhöret, so klingen sie eben, als wenn man einen alten Weiber-Peltz ausklopffte, oder (wie es andere geben) als wenn ein a, b, c Schütze was herbuchstabirte, da man wohl

Metaphysische Hæcceitas im studiren. Und solche Musicalische Aristotelici meinen doch wunder/ was sie mit solchen Grillen vor Heiligthümer erworben. Sie sehen die unschuldige Composition gantz vor ein ander Thier an / als sie ist / und wenn ein Componiste / welcher etwann mehr auf Tendresse, gout und brillant der Music, als auf Pappierne Grillen regardiret / nur ein Pünctgen mit Raison setzet / welches etwan wieder ihre uhralten platonischen Regeln zu lauffen scheinet / so wolten sie lieber die Inqvisition wieder ihn ergehen lassen / ob er auch unter die Zahl der Componisten zu rechnen sey / oder nicht? nur das eintzige ist noch zu verwundern / daß solche Musicalische Pedanten/

---

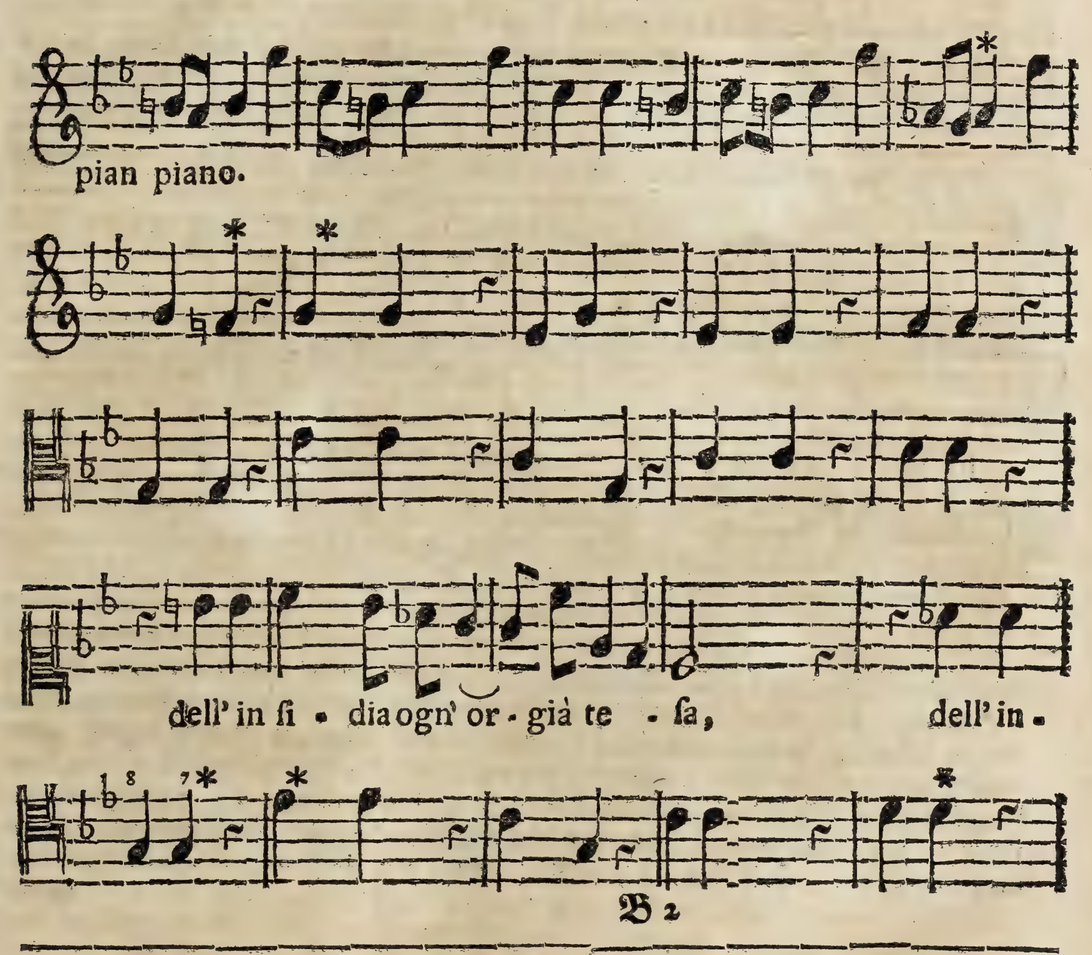
wohl die Sylben und Wörter, aber keinen vollkommenen Verstand noch Connexion vernehmen kan. Kürtzer zu reden: wenn die Music aus ist, so weiß man nicht, was der Kerl damit hat haben wollen. Wahr ist es, es weisen dann und wann gute Practici, daß es möglich sey, die Contrapuncte mit dem Gout zu vereinigen; sed non omnes capiunt hoc verbum, und wenn wir à potiori argumentiren, was von Natur am meisten geschehen kan / oder zu geschehen pfleget / so bleibet es die ewige Wahrheit, daß der *excessive* Cultus der Contrapuncte ein Verderb guter Music, und ein Ruin manches zur Music gebohrnen guten Ingenii sey. So viel vor dieses mahl de abusu contrapunctorum. Das übrige wird zu seiner Zeit folgen.

(*e*) i. e. Wer gar nichts wüste von allen diesen Materien, der würde weder in Theoria noch in Praxi jemahls vor einen Meister passiren können; hingegen pfleget freylich der gewöhnliche abusus die Sachen viel gehäßiger zu machen; und so gehet es auch mit dem Monochordo. Dieser speculativische Kasten ist einem Theoretico unentbehrlich; ja ich wolte fast sagen, daß auch ein Practicus ohne Schande, in dieser Wissenschafft kein Ignorante seyn könne, wofern er in seiner Kunst will gesetzet seyn, und ihm die Antiquarii u. super-Klugen Theoretici nicht öffters in praxi ein X. vor ein U. hinmahlen sollen: allein der unleidliche abusus stecket darinnen, daß man alberner Weise die praxin Musicam selbst, aus dieser Theoretischen Machine her hohlen will, da doch die edle Music an und vor sich selbst von allen, pur Theoretischen speculationibus weit entfernet, ja allenfalß gar ohne selbige bestehen kan. Denn wer hat wohl iemahls geläugnet / und wer siehet und höret nicht täglich mit Augen und Ohren, wie viel vortreffliche Musiquen von denen berühmtesten Practicis unserer Zeiten auffgeführet werden, dabey gewiß das Monochordum nicht zu rathe gezogen worden. Zugeschweigen, daß vielen, sonst guten Practicis kaum der Nahme und die Gestalt, viel weniger das Wesen dieses Mathematischen Probier-Steins bekand ist. Man distinguirt also inter Theoriam & praxin, inter usum & abusum, so ist der Streit gehoben.

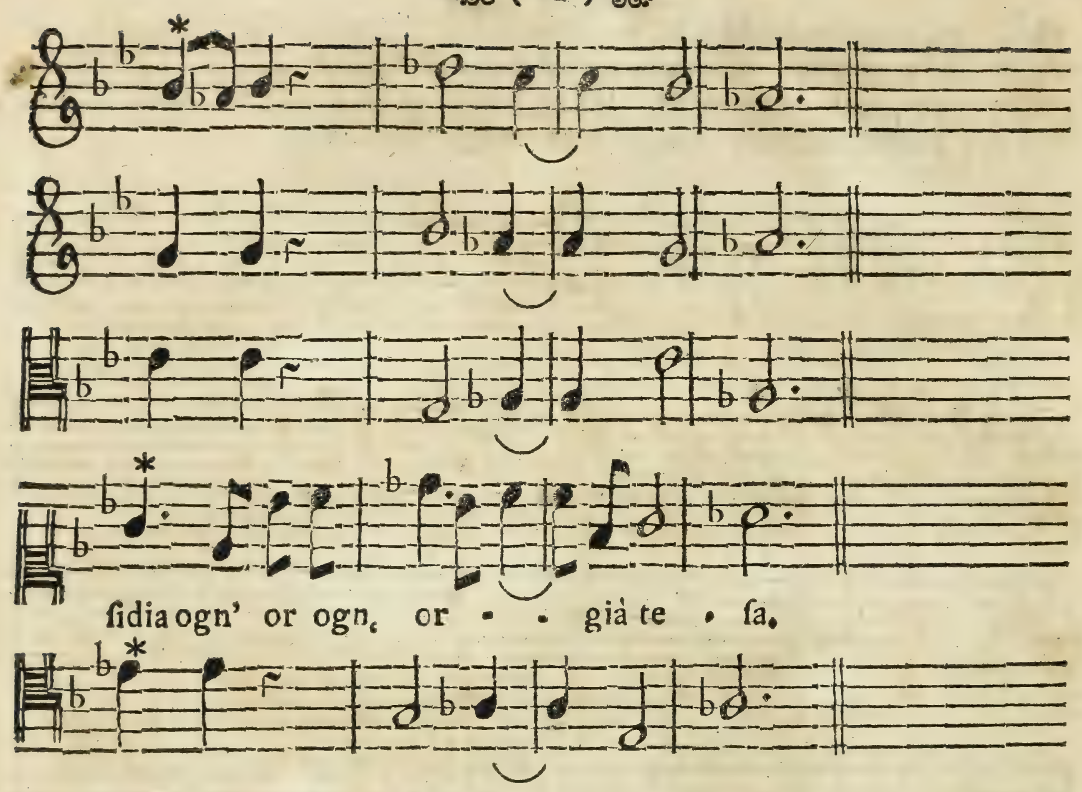
ungeachtet sie sich sonst so gern in dem schädlichen præjudico autoritatis verwickeln/dennoch nicht remarqviren/ daß schon bey unsern Zeiten nicht allein einheimische/ sondern auch die berühmtesten ausländischen (f) Componisten allbereit angefangen/ die unnöthigen Composition-Grillen zu negligiren/ und mit raffinirung vieler antiqven Regeln ein freyeres Wesen in der Music zu suchen. Der Sachen nur einige Illustration zu geben/ so will ich unter 1000.

(f) Die Erfahrung lehret, daß die Marchandise Pappierne Künste nach dem Unterschiede der Nationen, in einem Lande mehr Credit findet, als in dem andern. Manche Nation ist gern arbeitsam in allen ihren Sachen; eine andere Nation aber lachet über alle unnütze Schul-Arbeit, und pfleget wohl gar scoptischer Weise zu glauben, daß die Tramontani (nach ihrer Arth zu reden) wie ein Zug Last-Pferde arbeiten. Manche Nation hält vor eine Kunst, nur prav schwer zu componiren; die andere hingegen befleißiget sich eines leichtē und fermen Styli, und statuirt mit recht; daß es schwer seye, leichte zu componiren, oder einen leichten Stylum zu besitzen. (Vor diesen konte ich es auch nicht glauben.) Manche Nation suchet ihre gröste Kunst in lauter intricanten Musicalischen tiff, taff, und gedrechselten Noten-Künsteleyen. Die andere hingegen appliciret sich mehr auff den Gout, und nimēt jenen dadurch den Universal Applausum hinweg, die Pappierene Künstler hingegen bleiben mit allen ihren Hexereyen in obscuro, u. werden noch wohl dazu vor Barbari ausgeschrien, da sie es doch andern Nationen blindlings nachthun könten, wofern sie sich, gleich jenen mehr auff den Gout und das Brillant der Music, als auff unfruchtbahre Künste appliciren wolten. Ein vornehmer ausländischer Componist gab einsmahls wieder die Gewohnheit seines Landes dieses offenhertzige Raisonnement von dem Unterschiede der Music zweyer Nationen. Unsere Nation sagete er: (damit ich seine eigene Worte in unsere Sprache vertire) inclinirt von Natur mehr zur Dolcezza (Anmuth, tendresse) der Music, so gar, daß sie sich offt hüten muß, nicht dadurch in eine Schläffrigkeit zu verfallen; die meisten Tramontani hingegen incliniren von Natur fast allzuviel zur Vivacitè der Music, wodurch sie gar leicht in Barbarismum verfallen: wenn aber selbige sich die Mühe geben wolten uns unsere Tendresse der Music zu rauben, und mit ihrer gewöhnlichen Vivacitè, zu vermischen, so würde ein Tertium heraus kommen, welches nicht anders als aller Welt gefallen könte rc. Ich will meine damahls hierüber gemachte Glossen verschweigen, und nur dieses gestehen, daß mich dieser Discurs zum erstenmahl auff die Gedancken gebracht, daß eine glückliche Melan-

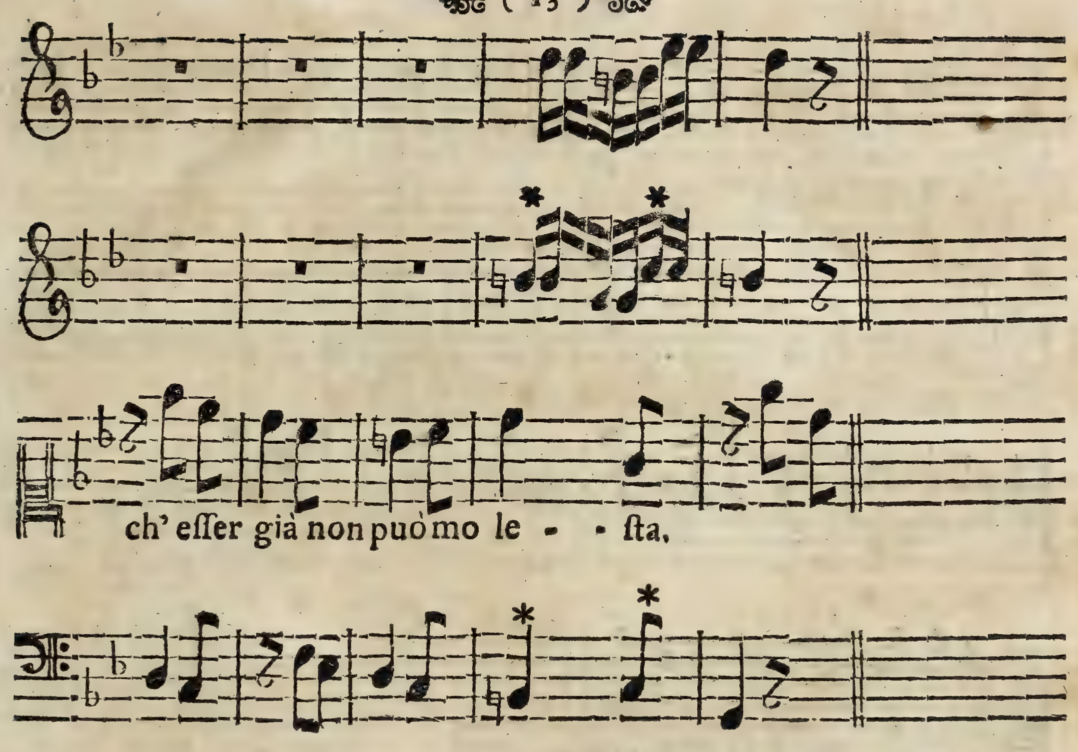
1000. Exempeln berühmter Autorum, nur einige wenige hier aus einem famosen/ und sonst fundamentalen Autore anziehen/ dessen Originalia man allen falls produciren könte. Man betrachte in folgenden Real Partien die mit * über einander marqvirtten irregulairen Sätze:
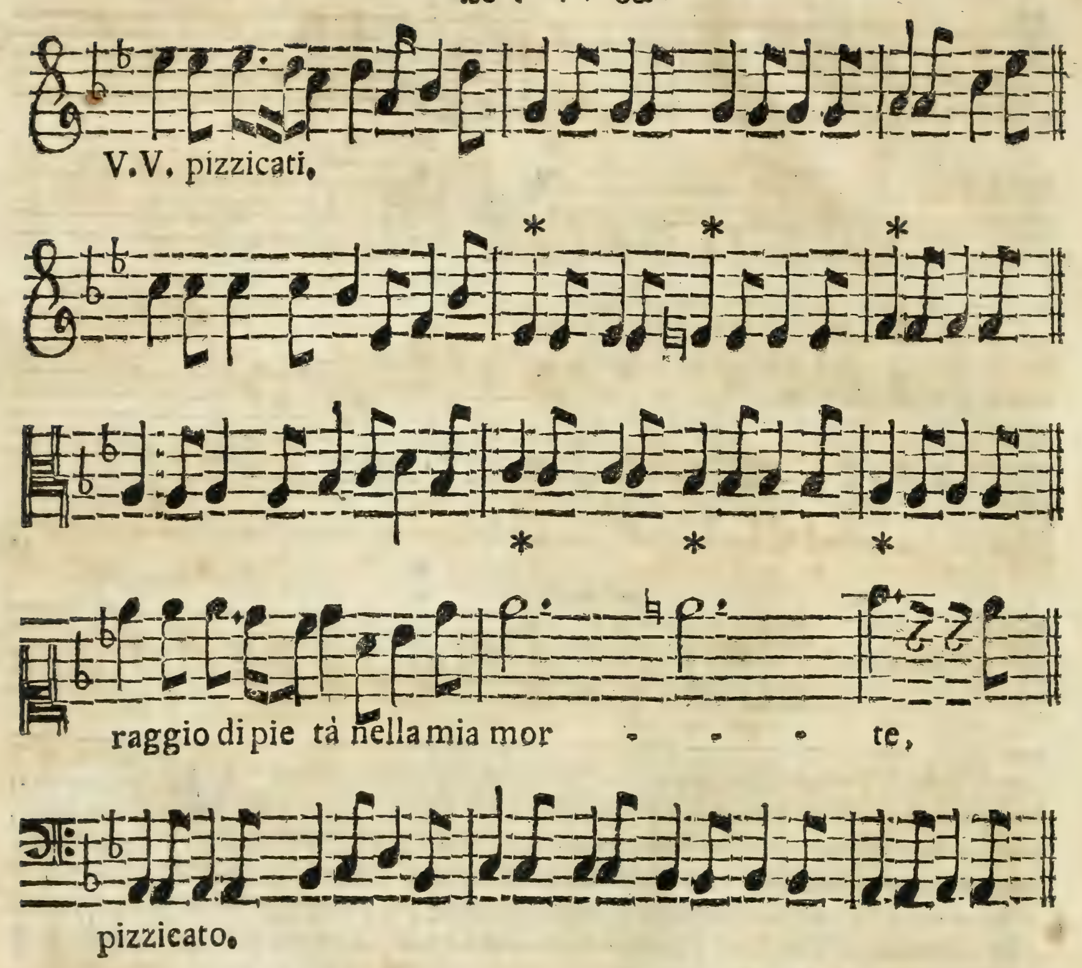


Melange vom Italienischen und Französischen Gout das Ohr am meisten frappiren, und es über allen andern besondern Gout der Welt gewinnen müsse. Ich stelle mir hierinnen nicht nur natürliche Raisons, sondern auch lebendige, (wiewohl sehr wenige) Exempel



empel zweyer Nationen vor. Indeß haben die Deutschen auch auswärtig den Ruhm, daß, wenn sie sich auff etwas mit Fleiß appliciren wollen, sie es gemeiniglich andern Nationen zuvorthun lernen: aus diesen Principio will ich hoffen, es werden es einsmahls unsere Compatrioten überhaubt / (denn an Special-Exempeln mangelt es nicht) andern Nationen eben so wohl in Musicalischen Gout abzugewinnen suchen, gleichwie sie ihnen in künstlichen contrapuncten und Theoretischen Accuratessen schon vorlängst palmam præripiret. Noch eins: Ich wurde einmahl gefraget, auff was Art man von



ſich ſelbſt eine Probe anſtellen könne, ob unſere Muſic von guten Guſto ſey, wofern man der Philavtie, und frembden Schmeicheley nicht trauen wolle? Antwort: wenn deine, durch viele Erfahrung reguiirte Muſic meiſtentheils, und all' Ordinaire (1) ſo wohl gelehrten als ungelehrten (2) Leuthen von gantz unterſchiedenen Temperamenten und Humeurs, (3) an verſchiedenen Orthen der Welt, wo doch der Gout gantz different iſt, dennoch gefället, und publique Approbation hat, ſo kanſtu glauben, daß du auff dem rechten Wege biſt; fahre fort, und dencke der Sache weiter nach.


V.V. pizzicati.
raggio di pie tà nella mia mor - - - te,
pizzicato.

mor - - - - - - te,

Nicht wahr / mancher Pedante möchte über dergleichen Proceduren das Fieber bekommen? Aber man wird doch diesen renomirten Manne so viel zutrauen / daß er die prima Rudimenta Musices verstanden / und gewust / was Octaven/ und resolutiones dissonantiarum vor Dinge seynd; *(g)* wie es denn

(*g*) Aus dreyerley Ursachen pfleget man wieder eine recipirte Fundamental - Regul zu handeln, nehmlich. (1.) Aus versehen. (2.) Aus Unwissenheit. (3.) Aus Raison, wenn man mit Fleiß davon abgehet: Zur dritten Classe gehören obige, des Autoris Exempel: Zur ersten Classe zehlet man die ohne Raison gesetzten 5ten- und 8ven Fehler; und da wolte ich denjenigen berühmten Componisten wohl vor ein Miraculum Mundi passiren lassen,

denn in der That etwas schlechtes ist / exercirte Meister in solchen puerilibus zu attaquiren. Indeß seynd alle obige Casus, zumahl in diesen Stylo, nicht ohne gute Raisons gesetzet / welche man hier wohl manchen Unerfahrnen will rathen lassen; besonders wenn ihm (die letzten Exempel betreffend) die Sing-Arth mancher Nationen nicht bekandt ist. Sollen wir aber die Ursachen genauer untersuchen / warum berühmte Practici nicht selten von denen pappiernen Accuratessen der puren Theoreticorum abgehen / so möchten es meines Erachtens folgende seyn: Erstlich schämen sie sich überhaupt aller Pedanterien und erzwungenen Schul-Accuratessen / und suchen ihre Arcana Musica in viel wichtigern Dingen / als in leichter und offt indifferenter Knaben-Theorie. Pro secundo haben sie ein gut Judicium practicum, und wissen / wenn und wo man mit guter Raison von dergleichen Theoretischen Regeln abgehen kan. Drittens wollen sie keine Sclaven von vielen übelgegründeten Regeln der Alten seyn / sondern sie halten es überhaupt mit der / in der Vernunfft selbst gegründeten / obwohl sonst Juristischen Regel: Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio: so offt die Ursache des Verbothes / warum die Regel gegeben worden / wegfället / so offt gilt das Verboth / oder die gege-

---

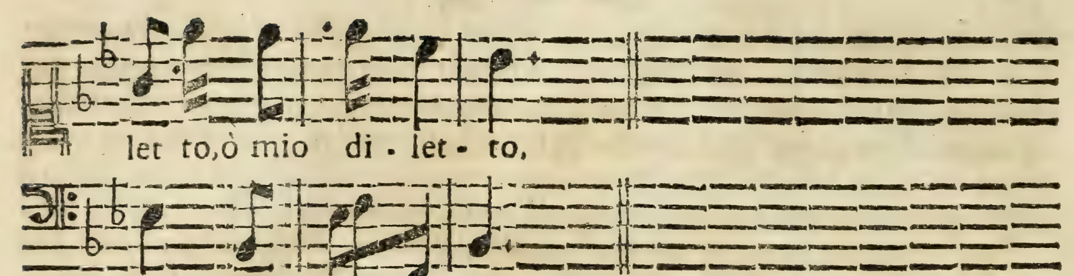
lassen, welcher sein Lebtage keinen so natürlichen Fehler begangen hätte. (Wenn es nur nicht allzuhäuffig, und noch dazu in einem Tempo geschiehet, sonst præsupponiret es einen sehr unachtsamen, oder unexercirten Meister). Zur andern Classe aber gehören diejenigen veritablen Fehler, welche man von Natur weder ein Versehen nennen, noch per Rationes salviren kan, und diese seynd impardonabel. z. e. Wer würde es wohl einem Versehen zuschreiben, wenn man in allen seinen Sachen öffters ex 8va descendendo in Nonam gehen, ex 5ta imperfecta in Perfectam steigen, motu recto gantz ungewöhnliche Sprünge in consonantias perfectas machen / 3. 4. fache relationes non Harmonicas intolerabiles setzen, und sonst hundert wieder die Regeln und den Gout lauffende Dinge begehen wolte, die einen gesetzten Componisten gleich bey der ersten Ansicht choquiren? Meines Orths wüste ich dergleichen Fehler nicht anders zu entschuldigen, als mit der Jugend des Componisten, oder in gewissen Fällen mit der Unachtsamkeit des Copisten: Jedoch ist niemanden eine bessere Meinung benommen, ich lasse mir es gefallen; denn irren ist Menschlich.

gegebene Regel selbst nichts mehr. Und diese judicieuse Praxis ist zehenmahl schwerer / als die öffters vorgeschriebene truckene Theorie; Ja eben deswegen bleiben ungewiegte Theoretici so gern bey denen platt niedergeschriebenen antiqven Regeln / weil ihr Judicium nicht so weit langet / mit Raison davon abzugehen. Ich kan es nicht lassen / nachfolgendes Exempel aus einer Cantata à voce sola, eines berühmten und fundamentalen Autoris mit einzurücken:

pur ti stringo, ò mio di - let - to, pur ti

bac - - - - - - - - cio,

purti stringo, ò mio di - - let to, ò mio di-



Verschiedener Ursachen halber möchte ich hier das Trinck-Geld nicht mit diesem Manne theilen / wofern mancher Theoreticus sein Præceptor wäre / ungeachtet ich diese Sätze vor die schönste Expression der Worte halte; wobey noch zur Nachricht dienet / daß der Baß bey Anfang der Aria kein erwehltes Thema zum Grunde führe / sondern die beständige Variation des eintzigen Baß-Clavis F. alhier gleichsam aus dem Stegereiffe ergriffen worden: dergleichen lusum Harmoniæ berühmte Autores sonderlich in starcken Theatralischen Sachen in Gebrauch haben / und darinnen glücklich reussiren. Allein alle dergleichen außer dem gemeinen Circul lauffende Dinge / gehören nur vor gewiegte / und judicieuse Practicos, nicht aber vor Theoretische Antiquarios, viel weniger vor Anfänger / als welchen es die Practici weder rathen / noch selbst ein Handwerck daraus machen / so offt sie nicht tüchtige Raisons dazu finden. Wer also nichts anders / als solche vermeinte Freyheiten zu critisiren weiß / der thut der edlen Composition allerdings Gewalt an / und giebet deutlich zu verstehen / daß er entweder die Musicalischen Kinderschuhe noch nicht ausgezogen / oder mit allen Recht unter die Musicalische Pedanten-Zunfft (er meritire nun gradum Baccalaurei, Magistri oder Doctoris) zu zehlen sey / welche den Unterschied nicht wissen / noch verstehen / was da heiße / vor die Augen oder vor die Ohren componiren / ungeachtet sie in der Welt tägliche Exempla Contradictoria vor sich sehen / die sie mit allen ihren Kräfften nicht zu imitiren vermögen. Wahr ist es / Regeln (h) muß man wissen / man lerne

(h) Alle Künste und Wissenschafften haben ihre Regeln, und müssen durch Regeln erlernet werden, wofern wir nicht pure Naturalisten, das ist, halbe Ignoranten bleiben wollen. Allein wir müssen nur nicht in excessu unnützer Regeln pecciren; viel weniger müssen wir das æquivoque Wort: Regeln / so barbarè annehmen, als wollen wir hochtrabende Regel

lerne sie gleich aus der Erfahrung / oder aus frembder Vorschrifft; außer dem wird freylich ein Componist manche musicalische Thorheit begeben / welches nicht selten geschiehet bey denenjenigen / so in dem einen extremo versiren / ich meine deren gantze musicalische Wissenschafft und Fundament bloß in ein

 bißgen

Regel-Schmiede abgeben, und der Natur selbst Gesätze vorschreiben, nach welcher sie sich authoritate nostra müste einschrencken lassen. Nein! alle unsere nutzbahre Regeln müssen vorhero aus der Natur selbst genommen, und dieser Herrscherin ihr Wille, Neigung, und Eigenschafft nach allen Gradibus erforschet, und ihr gleichsam cum submissione abgemercket werden: aus diesen Observationibus aber nehmen wir erst unsere Regeln, welche als denn nach der unterschiedenen Eigenschafft der Kunst, auch unterschiedene Gradus erhalten, und (strictè zu reden) bald Regeln κατ' ἐξοχὴν / die wenig oder gar keine Exceptiones leiden, bald propria tertii, quasi modi, casus ut plurimum, casus ut rarò, observationes, adminicula, und so fort, zu nennen wären; weil aber doch alle diese observationes naturæ & artis auff einerley Zweck zielen, nehmlich denen Lernenden in jedweder Kunst essentiam, qualitatem, & accidentia rei beyzubringen, so werden sie alle überhaupt, (umb die terminos technicos nicht fruchtloser Weise zu multipliciren) mit dem Worte: Regeln getauffet, ohne eintzigen Regard auff die Metaphysische Contemplation des buchstäblichen Regel-Nahmens. Dergleichen Regeln diversæ speciei, & diversi gradus findet man in allen Künsten, Wissenschafften und höhern Facultæten; (man sehe sich nur ein bißgen umb) dergleichen Regeln hat unsere Music selbst in allen generibus & speciebus von unten an, biß oben hinaus. Von dergleichen Arth Regeln seynd alle 1000. Composition-Regeln, die jemahls in der Welt gegeben worden. Von dergleichen Arth-Regeln seynd also auch (umb hier à propos davon zu reden) diejenigen Regeln, welche deutsche, französische und Italiænische Autores, wie wir unten angeben werden, vom General-Bass ohne Signaturen theils von langer Zeit her zu geben angefangen, theils letztere zeithero zur Vollkommenheit gebracht haben. Denn weil alle diese Autores wohl überleget, daß uns in praxi täglich viel Sachen, insonderheit in stylo Theatrali viel partituren, (wo man doch nicht primo intuitu die Signaturen aus allen Stimmen heraus klauben kan), in stylo Camerali aber viel 1000. Contaten und Instrumental-Sachen mit einer eintzigen darüber geschriebenen Stimme, ohne Signaturen vorgelegt werden; gleichwohl aber nicht alle Accompagnisten zugleich exercirte Componisten seyn, und die Signaturen per artem compositoriam judiciren können: Als haben alle diese Autores von denen gebräuchlichen passibus compositionis gewisse Excerpta, Observationes, Regeln, oder adminicula gemachet, wodurch ein Accompagnist die Natur, und Abwechselung der Harmonie erkennen, und die Intention

des

bißgen Naturell und Invention bestehet / (i) in so weit nehmlich diese andern Autoribus nicht per fas & nefas abgeborget worden. Allein man muß auch nicht auff das andere Extremum solcher unnützen und offt übel gegründeten Composition-Regeln verfallen / wo durch die edle Music gleichsam in Ketten gele-

---

des Componisten gleichsam vorher sehen möge. So lange wir nun nicht ein General-Mandat durch alle Lande ausgehen laßen, dergleichen unbezifferte Bäße nicht mehr, weder privatim noch publicè zu produciren; so lange können wir auch das nutzbahre unterfangen aller dieser Autorum nicht tadeln, welche dergleichen Regeln vom General-Bass ohne Species zu geben sich unterstanden. Denn ein Lehrbegieriger will endlich alles accompagniren lernen; gute Maitres aber hat er nicht allezeit, ja wenn er sie auch hätte, so können sie mit ihm über diese Materie nicht anders raisoniren, als in diesen Tractat sect. 2. durchgehends, und sonderlich cap. 4. in zweyen Cantaten gezeiget worden. Es gehe nur iemand mit seinen Scholaren auff diesen Orth ein tutzend, ja nur ein halb tutzend Cantaten durch, so wird er sehen, wie viel sie in kurtzer Zeit werden profitiret haben. Allein hier möchte man sagen: die Regeln, so man von General-Bass ohne species geben kan, seynd allzu veränderlich, und muß man öffters die Wörtergen: **natürlich / gemeiniglich / meistentheils** oder **selten** dabey schreiben? Antwort: gar recht. Denn weil auch hier der Brunnen, woraus man diese General-Bass Regeln schöpffen müssen, nehmlich die Composition selbst von eben solcher veränderlichen Natur ist; so können nothwendig auch die hieraus genommenen Regeln und Observationes nicht aus der Arth schlagen, sie müssen gleich jenen veränderlich seyn. Allein was will das sagen? Man gehe doch alle in octav, qvart und Folio edirten Volumina so vieler 1000. Composition-Regeln durch, und sehe, ob nicht die wenigsten derselben das Wörtgen: **allezeit**, die meisten aber die Wörtergen: **gemeiniglich, natürlich / meistens** oder **selten** zur Beyschrifft haben müssen? Sollen wir aber deshalber die Composition selbst wegen ihrer veränderlichen Regeln verwerffen? Beyderley Regeln müssen zugleich stehen, oder zugleich fallen; tertium non datur, oder ich möchte das Wunderthier sehen. Außer diesen wolte ich auch nicht allemahl rathen, auff eine Verwerffung aller veränderlichen Regeln zu dencken, sonst möchten wir uns selbst in vielen anderen passibus hujus generis nicht geringen Schaden thun, wenn der Proceß zum Gegenbeweiß geriethe.

(i) I. E. Die nicht alle, einem Compositori zukommende requisita essentialia besitzen. Es gehören zwar mancherley requisita zu der Vollkommenheit eines Compositoris, welche man theoreticè, practicè, ja auch politicè in grössern numero specificiren könte, als etwan von andern Autoribus geschehen: Allein wir wollen alhier nur 3. essential-requisita

geleget / und der wahre Entzweck derselben geraden Weges verhindert wird. Denn die Seele und Tendresse der Composition bestehet wahrhafftig nicht in ein paar hundert verschimmelten / überflüssigen Regeln / welche zur Noth

 auch

---

requisita compositoris moderni betrachten, nach welchen man so wohl sich selbst, als andere auff die Wagschale legen, und die principal defectus eines Componisten gar leicht entdecken kan. Ich sage demnach daß 3. haupt requisita einen guten Componisten alla moderna machen (1.) Talent. (2.) **Wissenschafft.** (3.) **Erfahrung.** Und diese 3. requisita, (deren hier folgende Erklärung etwas anders, als nach dem gemeinen Wort verstande lauten dürffte) müssen einander mutuè beständig secundiren, wofern nicht so gleich eines derselben Mangel leiden, und sich hindurch ein Haupt-Defect bey dem Compositore erreigen soll. (1.) Das musicalische Talent, oder Naturell anlangend, so bestehet solches in einer natürlichen guten Disposition, Genie, und Geschicklichkeit zur Music überhaupt, und in specie zur Composition. Es hilfft seinen Besitzern die Musicalischen Gebüerge nicht allein mit leichtem Fuß übersteigen, sondern es giebet ihnen auch natürliche gute Einfälle zur arte Compositoria, und daneben geschickte Sentiments, den finem Musices auff alle mögliche Arth zu befödern; Mit einem Worte es faciliti‹ret alle übrigen Requisita, die zur Vollkommenheit eines Compositoris contribuiren mögen. Den Unterscheid der Musicalischen Talente kan man so wenig, als den Unterscheid aller Ingeniorum beschreiben. Uberhaupt aber kan man sagen, daß die guten Talenta aller Compositorum nur gradibus differiren. Denn dem einen giebt die Natur zur Composition einen auffgeweckten, muntern, und feurigen Geist; einen andern aber ein temperirtes, modestes, oder gar pathetisches Wesen. Diese schicken sich besser zum devoten Kirchen-Stylo, jene aber mehr zum Theatralischen, wofern sie ihr natürlich Feuer nicht zu moderiren wissen, (welches doch an sich selbst gar wohl möglich ist.) Wem aber die Natur selbst ein Musicalisches Talent versaget, der lasse die Composition ja mit frieden; denn er wird ein dunckles Licht unter dem Scheffel verbleiben, und wenn er auch alle Regeln, und alle Autores von Jubals-Zeiten an durch studirte, und reisete dabey gantz Deutschland, Italien, Franckreich und Spanien durch, so wird doch zuletzt ein Flick-Werck daraus, oder (wofern er sich ja martern, und andere Virtuosen par force imitiren wolte) ein Bettlers Mantel mit Sammet-Flecken besetzet. (2.) Die **Wisenschafft** war das andere requisitum essentiale. Ein Compositor muß nothwendig Musicam theoreticam & practicam, in specie Musicam poëticam wohl innen haben; das ist: er muß alle zur Music und composition gehörigen principia, fundamenta und nöthigen Regeln nicht allein wohl verstehen, sondern auch selbige geschickt zu practiciren, und ein musicalisch Stück wohl zusammen zu setzen wissen; wobey die viel gedachten

auch wohl ein viereckigter Baure-Jung fassen / und observiren lernen kan; Man findet schon andere bessere und künstlichere / auch nöthigere Dinge / da man

---

ten Contrapuncte nicht ausgeschlossen bleiben, wofern man nur den nimium abusum und die Pedanterie derselben vermeidet. Denn ein Thema geschickt zu tractiren, ist allerdings einen guten Compositori unentbehrlich. Will man aber in Theoria weiter gehen, und die zur Music applicablen principia Physica & Mathematica mit nehmen, so kan zwar solches nicht schaden; allein es gehöret überhaupt zu Umbschiffung dieses Musicalischen Welt-Meeres Glück und guter Wind in die Seegel, (das heißet: es gehöret ein guter Lehrmeister, und bey dem Lernenden ein gutes Talent und Judicium dazu) Scyllam und Charibdim, ich meine die 2. extrema Theoriæ zu vermeiden, damit wir weder durch überflüßige Grillen in der vor das Ohr gemachten Music zu pedanten, (vor deren Music jederman fliehet) noch durch alzu seichte Gelehrsamkeit zu puren Naturalisten werden, welche von ihren Sachen keine Raisons zu geben wissen. Denn diese gehören halb ehrlicher Weise unter die Ignoranten. Das 3te und allerwichtigste requisitum Compositoris moderni war die **Erfahrung**. Wir reden nehmlich alhier von derjenigen Erfahrung, welche sich ein Compositor nach albereit absolvirter Theoria & praxi communi regularum artis, zu Wege bringen muß. Denn wenn ein Künstler seinen Scholaren aus der Lehre schicket, so heißet es, er muß nunmehro in die Welt gehen, und sich umbsehen, was andere seiner Profession machen, das heißet: er muß sich Erfahrung schaffen, und seine theoreticè & practicè erlernten Künste wohl zu excoliren suchen. Ist die **Erfahrung** in einer Kunst u. Wissenschafft nöthig, so ist sie es gewiß in der Music. Wir müssen uns in dieser *Scientia Practica*, (welche von Natur, alle auff pure Speculation gegründete superfluitates theoreticas abhorriret) vor allen Dingen Erfahrung schaffen, es geschehe nun zu Hauße, wo anders genugsame Gelegenheit vorhanden, oder durch reisen. Was meinet man aber, daß man in der **Erfahrung** suchen müße? Ich will ein eintziges Wörtgen nennen, worinnen sich unsere 3. haupt requisita compositoris, nehmlich Talent, Wissenschafft und Erfahrung, ja selbst der wahre finis Musices, gleichsam als in Centro terminiren / und dieses heißet mit 4. Buchstaben: der *Gout*. Ein Componist muß sich nehmlich durch seinen Fleiß, durch sein *Talent* und durch die **Erfahrung** vor allen Dingen einen auserlesenen Musicalischen *Gout* zu wege bringen; Dahero gefället mir hauptsächlich von gewissen auswärtigen Nationen, daß ihre erste Frage oder Raisonnement über eine producirte Music gemeiniglich dahin aus lauffet: ob die Music von Gout, oder di bon gusto gewesen sey? Was Gout in der Music heiße, brauchet wohl bey Music-verständigen keiner Erklährung, und läßet sich essentialiter eben so wenig beschreiben, als das eigentliche Wesen der Seelen; man wolte denn

man mit Nutzen seinen Fleiß anwenden mag / wofern wir nur brav studiren/ und denen Arcanis Musicis täglich weiter nachdencken wollen. Was haben wir

denn sagen, daß der Gout selbst die Seele der Music sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm machet. Das proprium 4ti modi aber eines Componisten von Gout, bestehet eintzig und allein in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all' ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrne Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu moviren. (Die Sensus internos, nicht das Gesichte / als welches hier nichts zu thun hat.] Solches aber kan geschehen erstlich generaliter: durch gute und wohl cultivirte natürliche Invention, oder durch schöne Expression der Worte: specialiter: durch ein überall dominirendes Cantabile, durch vortheilhafftige und touchante Accompagnemens, durch eine denen Ohren so sehr recommendable Abwechselung der Harmonie, und durch andere, auff dem Pappiere offt schlecht aussehende Vortheile, welche uns die Erfahrung an die Hand giebet, uud die wir zu unserer Zeit nur noch mit dem obscuren Nahmen der Erfahrungs-Regeln tauffen. In summa alles heisset Gout, oder alles leitet sich vom Gout her, was zur würcklichen Beföderung des wahren Finis Musices contribuiret. Ein auserlesener Gout ist gleichsam der Musicalische lapis Philosophorum, und hauptschlüßel musicalischer Geheimniße, durch welche man die Menschlichen Gemüther auffschliessen, bewegen, und die Sinnen gewinnen kan: ja wenn iemand sich jemahls durch Music in der Welt entrant gemachet, und emergiret, so ist es gewiß durch Music von Gout (niemahls aber durch Augen-Music) geschehen. Der Gout ist nicht allein das aller nutzbahreste, sondern auch das aller rareste Kleinod, welches man mit desto grössern Fleiß suchen muß, jeweniger man es einem geben kan, der es nicht von sich selbst durch eigene Erfahrung findet. Hier fället mir ein, waß etliche Autores statuiren, daß wir nehmlich in gewissen Stücken nöthig hätten, von andern Nationibus zu profitiren; was sollen wir aber eigentlich profitiren? oder deutlicher zu reden, warumb reisen wir selbst mit Mühe, Gefahr und Unkösten in andere Länder, wo die Music mehr Cultores (zugleich auch mehr Liebhaber und Kenner derselben) findet, als bey uns? vielleicht die Musicalische Wissenschafft / alda zu hohlen? Ach nein, diese haben wir so gut, und besser als sie, und wer nichts zu ihnen bringet, der bringet auch gewiß nichts mit hinweg. Vielleicht reisen wir also, ein Musicalisches *Talent* alda zu erfischen? Dieses wäre an sich selbst unmöglich, wofern es unserer Nation nicht so wohl als ihnen angebohren wäre. Was mangelt uns denn vor ein requisitum compositoris, oder mit einem Worte: warum reisen wir? Antwort: eintzig und allein/ umb unsern Gout zu reguliren. Wir gestehen hierdurch tacitè, das uns am Gout der Music am meisten gelegen. Denn auch das aller Invention reichste Naturell oder Talent, gleichet an sich selbst nur einer noch rohen

wir nicht vor ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns / an der eintzigen Expression der Worte (**) und Affecten in der music; Und o wie schön vergnüget es die Ohren / wenn wir in einer delicaten Kirchen- (k) oder andern music wahrnehmen / wie sich ein verständiger Virtuose hier und da bemühet hat /

rohen Gold und Silber-reichen Schlacken, welche erstlich durch das Feuer der Erfahrung, wohl muß gereiniget werden, ehe sie zu einer soliden Massa, ich meine zu einem wohl cultivirten, und beständigen Gout gedeyen kan. Woraus zugleich wieder die Meinung mancher Halberfahrnen erhellet / daß invention und Gout (per consequens auch Naturell oder Talent und Gout) in der Music 2. gantz differente Dinge seynd Denn die invention ist uns *angebohren* / und kan bisweilen gut, bißweilen schlimm seyn: der Gout aber muß sie reguliren, und diesen müssen wir uns erst durch Fleiß und Erfahrung, ach ja durch gar viel, und offt schwehre Erfahrungs-Regeln zu wege bringen. Hierinnen können uns manche sonst gute Subjecta zum Exempel dienen, denen es an zweyen requisitis compositoris, nehmlich an *Wissenschafft* und *Naturell* nich mangelt; weil ihnen aber das Glück das 3te essential-requisitum versaget, nehmlich die Gelegenheit beständig was gutes zu hören, und sich gnugsame Erfahrung zu schaffen, (von pedantischen Ignoranten will ich hier nicht reden, welche aus alzu grosser Præsumption von sich selbst, nichts mehr lernen wollen) so bleiben sie mit allen ihren invention-reichen Sachen, Componisten ohne Gout, daß heißet: sie componiren jederzeit mehr böses, als gutes, sie haben keinen fermen stylum, und wissen selbst nicht, was sie arbeiten, wofern sie nicht dann und wann ihr angebohrnes gutes Talent, gleich als blinde auff gute Spuhr leitet. Daher keines von unsern 3. Haupt-requisitis einen rechtschaffenen Compositori entbehrlich ist; er muß Talent, Wissenschafft und Erfahrung in altiori gradu beysammen haben, sonst wird seine praxis Musica jederzeit auff schwachen Füssen bestehen.

(**) Es ist eine schöne, aber auch schwehre Kunst, die Worte an solchen Orthen, wo es à propos fället, natürlich, ungezwungen, und mit einem Gout zu exprimiren, sonst kömbt es affectirt, und kan man sich gar leicht mit dergleichen Expressionibus ridicûl machen. Wie man denn wohl ehe von grossen prætendirten Practicis (ich wolte sie lieber unter die Theoreticos zehlen) Sachen in Druck findet, damit man ohne Zwang eine gantze Compagnie guter Freunde lustig machen könte. Nur wundert einem, wie solche Dinge ohne Bewegung des Hertzens können recitirt werden? Man muß nicht allein gute principia practica wissen / sondern auch selbige executiren können. Zwischen wissen, und können aber, ist eine mächtige Klufft befestiget.

(k) Wir reden hier von denjenigen braven Kirchen Compositoribus, die noch etwas mehrers als Contrapuncte gelernet haben, und denen es zugleich weder an Gout, noch Invention fehlet. Denn weil wir im Kirchen Stylo doch weder in dem einen, noch in dem andern

hat/ durch seine Galanten und dem Text ähnlichen expressiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen / und hierdurch den wahren Entzweck der Music glücklich zu finden: Gleichwohl will niemand in dieser schönen Musicalischen Rhetorica weiter nachdencken und gute Regeln erfinden. Was liese sich nicht practicè von Musicalischen Gout / Invention, Accompagnement, deren Natur / Unterscheid und Würckung schreiben; Allein niemand will dergleichen ad Praxin sublimiorem abziehlende Materien untersuchen / oder die geringste Anleitung hierzu geben; Da hingegen von anderen offt Pedantischen Materien gantze Fuder unnützer Regeln erdacht worden. Ja eben deswegen / weil wir bey unsern Zeiten noch nicht einmahl glauben wollen / daß man in dergleichen uns noch frembden Materien / Anleitung oder Regeln geben könne; So richten wir blindlings unsere meisten Studia auff pure Augen-Music, und halten nur die jenigen Compositiones, wo pappierne Künste das Scepter führen / vor die Schönsten; diejenigen aber verachten wir verkehrter Weise / wo Gout / Brillant, und die Menge schwehrer Erfahrungs Regeln ihre Künste erweisen müssen. Zu der letztern Classe gehöret hauptsächlich der Stylus Theatralis, und wird mir erlaubet seyn / alhier zu seiner Defension etwas beyzutragen.

D Es

andern extremo versiren wollen, oder besser zu sagen, weil wir in diesen devoten Stylo doch mit Thematibus und Contrapuncten zu thun haben müssen; gleichwohl aber auch das Gehöre dabey seine Satisfaction verlanget (welche zwar nicht in lustigen Täntzen bestehen muß): so bleibet es dabey, man muß die an sich selbst höltzernen Contrapuncte zu temperiren / und mit Sachen von Gout abzuwechseln suchen; Dahero die heutigen Practici mit recht von dem ungesaltzenen Wesen eines alzu antiqven Kirchen-Styli, abzugehen pflegen. Diejenigen Contrapunctisten aber, welche gar von keinem Gout seynd, und sich mit nichts, als lauter abgecirkelten Noten zu behelffen wissen, denen folget ohne dis die natürliche Straffe, gleich der Erb-Sünde, auff dem Fusse nach, nehmlich daß ihre Music keiner lebendigen Seele gefället, dahero thäte man besser, man verbrennete nur gleich ihre allerkünstlichsten Compositiones, weil sie noch warm seynd, und streuete ihnen die Asche davon in die Augen, so bekäme doch noch ein Sensus etwas davon, da sonst ausser diesen weder das Gesichte, noch das Gehöre von der pappiernen Kunst profitiren. Noch eins: ich habe auswärtig verschiedene notable Exempel observiret, daß wenn ~~nehmlich~~, ehemahls renomirt gewesene Theatralische Componisten in

Es wird nehmlich dieser unschuldige Stylus, von welchen das Alterthum gar nichts wuste, zuweilen vor sehr leicht und gleichsam geringe ausgegeben/ weil man nach der Meynung Unerfahrner in selbigen viel freyer gehen/und die Composition-Regeln/(scil. manche/) nicht so genau observiren dürffe/ als etwan in einer Kirchen, oder sonst pathetischen Music. Allein durch dergleichen Raisonnemens verrathen solche Leute eines theils ihre Ignoranz, und wissen nicht/ daß dieser Stylus in vielen Stücken weit mehr/ und schwerere Regeln habe/ als andere Styli: (l) Andern Theils geben sie dadurch klahr an Tag/ daß sie Musici von wenigen Gout seynd/ und halten einfältiger Weise nur die pappierene Noten vor das künstlichste der Music. Man muß wahrhafftig nicht meynen/daß der Theatralische Stylus deswegen so leichte und ohne Kunst sey/ weil etwan hier und da freye Gedancken/ und ungezwungene Ideen mit unter zu lauffen pflegen: denn zu geschweigen/daß dergleichen willkührliche Dinge nicht selten das beste Gewürtze geben/ und offt 3. mahl schwerer zu erfinden seynd/ als eine Alletags Harmonie, oder ein Doppel-Contrapunct: so darff man nur genau erwegen/wo alle nur gerühmte schwere/und zur Zeit meist noch unexcolirte musicalische Künste häuffiger von nöthen seynd/ als eben im Theatralischen Stylo, oder in einer Opera? auff wie viel sonst ungewöhnliche Vortheile pfleget man nicht hier zu dencken/umb in weitläufftigen Theatralischen Wercken stetig das Ohr zu amusiren/ und den der

---

in ihren Alter alles Feuer, und Invention verlohren hatten, so fingen sie als denn erst an gute Kirchen-Compositores zu werden, und wieder ihre ehemahlige Gewohnheit brav in Contrapuncten zu arbeiten. Es läßet sich hieraus verschiedenes argumentiren.

(l) Solches wird aus folgender Beantwortung 3. gewöhnlicher objectionum, welche unwissende wieder diesen Stylum zu machen pflegen, gar deutlich erhellen. Ihr erstes Argument ist dieses: es observire der stylus Theatralis keine ligaturas & resolutiones dissonantiarum, welches doch das schönste, und legaleste in der Music sey. Antwort: si tacuisses, poëta mansisses. Es wird unten c. 1. §. 2. weitläufftig erwiesen werden, daß dieser unschuldige Stylus hierinnen weit mehrere, schönere und künstlichere modos tractandi & resolvendi dissonantias habe, als andere Styli. 2do sagen sie: Es observire der Theatralische Stylus auch keinen von denen Alten gar bedächtlich vorgeschriebenen ambitum modi, sondern man verfahre mit Ausweichung der Tone nach eigenen Gefallen. Antwort: plus artis, minus simplicitatis. Es ist heut zu Tage so gar bey denen

der Entzweck der Music, ich meine die Vergnügung der Ohren glücklich zu erlangen? Was suchet nicht ein geübter Componist im Changement der vielerley Tone, der Instrumente, der Mensur, der unterschiedenen Gattungen von Invention, (wenn die Arien nicht meist Brüder und Schwestern seyn sollen) zumahl in einer Opera einerley Affect nach Gelegenheit wohl 10. und mehrmahl vorkombt/ und demnach auff unterschiedene Arth will exprimiret seyn. Was hat man nicht zu suchen in dem Changement des offt in der Poësie einerley vorfallenden Metri, oder Arthen der Verse, und andern judicieusen Vortheilen mehr? Ja es giebet bey dem Theatralischen Stylo noch mehr zu bedencken: Denn es ist nicht einmahl genug/ daß ein Componist eine ihm natürlich einfallende gute Invention hinschreibe/ welche so wohl der Expression der Worte/ als dem Gout verständiger Zuhörer eine Genüge leiste/ sondern es gehöret auch Kunst dazu/ selbige bey Gelegenheit Regelmäßig auszuführen/und zu weisen/daß man Wissenschafft/ und Gout beysammen habe. Wollen wir ferner an den Recitativ Stylum gedencken/ so erfodert auch derselbe vielmehr praxin, als unerfahrne glauben: Und ob ich wohl ehemahls selbst der Meynung gewesen/ man könne in diesen Stylo keine Regeln oder Anleitung geben; so hat mich doch die genaue Untersuchung hierinnen auff andere Gedancken gebracht/ und bin versichert/ daß man die allerschönsten Regeln davon geben könne/ insonderheit was die

 jehlinge

nen berühmtesten und fundamentalesten Kirchen-Compositoribus nichts neues mehr, daß sie bey Gelegenheit und mit Raison in die allerentlegensten Tone ab, und von dar ohne Verletzung des Gehörs wieder zurücke gehen, welche Kunst nicht jedweden schlimmen Imitateur gerathen will: hingegen fället keinen mittelmäßigen Scholaren schwehr, seine Composition in dem gemeinen ambitu modorum (welcher c. 2. S. 2. in fine satsam beschrieben worden] circuliren zu lassen; welches unter beyden ist aber schwerer? Die Alten nenneten schon diejenigen Cadentzen peregrinas, oder gantz frembde Cadentzen, welche außer der Triade harmonica des Fundamental-Clavis nur einen Schritt weiter giengen: heut zu Tage kombt es einen fundamentalen Componisten nicht einmahl frembde vor, alle in der Natur befindliche Tone oder Modos auff einmahl zu circuliren; welches ist nun künstlicher das alte oder das neue? Drittens und letztens sagen die Opponenten mit besonderer Gravität: der Theatralische Stylus habe keine Contrapuncte? Antwort ein treffliches Unglück wäre es; aber es heißet auch hier: mentiris Cain. Denn zu

jehlinge Verwerffung weit entfernter Tone, und künstliche Anbringung frembder Con- und dissonantien anlangt. (Ich gestehe/ daß ich Lust habe hierinnen weiter zu speculiren / und vielleicht kombt noch einmahl eine andere Arth von einen Musicalischen Circul, als hinten c. 5. sect. 2. angegeben worden / oder wenigstens ein neuer Methodus selbigen zu tractiren / zum Vorschein.) In summa, wer alles oben reifflicher erweget / der wird sich überzeuget befinden / daß der an sich selbst galante und raffinirte Stylus Theatralis viel eigene Künste besitze / womit er alle andere Stylos vollkommen balanciret / ich mag nicht sagen / in gewissen stücken übertrifft; und gehöret gewiß mehr Erfahrung / als man sich einbildet / ja ein besonders Talent dazu / sich vor andern darinnen zu distinguiren. Man versuche es nur / und lasse denjenigen was Theatralisches setzen / welcher sonst die schönsten / und nach allen zehentausend Contrapuncten ausgekünstelten Kirchen-Sachen setzet / so wird man sehen / wofern er anders sich nicht à part auch im Theatralischen Stylo geübet / (welches wohl seyn kan / ob schon dergleichen Leuthe nicht in der Menge zu finden) wie viel abgeschmackt Zeug mit unterlauffen wird; wie mich denn wohl ehe einer der allerkünstlichsten / und renomirtesten Contrapunctisten unserer Zeiten / mit seinem mir einsmahls gezeigten Theatralischen Einfalle / oder Contrapuncto Florido, (wie er ihn nennete) recht von Hertzen zum Lachen gebracht. Soll ich aber den stylo Theatrali vor allen andern

---

zu geschweigen, daß ein guter Theatraliste schon vorhero seine Contrapuncte verstehen muß, wofern er in diesen Stylo nicht hin und wieder seine schwäche verrathen will; so sage mir doch jemand, was hat das vornehme Wort: Contrapunct vor besondere Krafft in sich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts, als eine öfftere, und auff mancherley Arth angewendete repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Beybehaltung gewisser und nach der Ordnung erwehlter Intervallen, oder eine zur Continuation erwehlte Clausul. Exercirt man aber dergleichen Künste nicht auch im Theatralischen Stylo und ist es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation, eine Clausul, oder eine Invention anfänget, ohne selbige legaliter auszuführen? Mich dünckt, das heißen nach dem rechten Wort-verstande lauter Contrapuncte; Und wem ist endlich verwehret, daß er auch in einer Theatralischen Aria, Duett, Trio &c Themata und Contrathemata anzubringen suchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreissen wolte? Nichts kan also dem stylo Theatrali zum Vorwurffe dienen,

andern Stylis ein un disputirliches Wort voraus sprechen / so will ich sagen daß er in der Invention ungleich mehr zu thun findet / als alle Arthen der Conposition. Man kan ja in dem legalesten Stylo Ecclesiastico selbst / mit einen einzigen passablen Themate von wenig Tacten / 2. 3. und mehr Bogen anfüllen / wer einmahl die gewöhnlichen Schul-Lectiones exfundamento gelernet; allein im Theatralischen Stylo muß man sich dieses wohl vergehen lassen; es will überall Invention, Gout und brillant voran stehen. Ja man hat sich noch heut zu Tage vor dem Unglück zu hüten / daß man in so viel und grossen Theatralischen Wercken nicht eine einzige Aria, oder nur eine Clausul von wenig Noten noch einmahl vorbringe / welche etwan einer ehemahligen Invention auch nur in den geringsten pünctgen ähnlich scheinet. Dann wann solches gleich nur ohngefehr und wieder die Intention des Componisten also gerathen / oder die Inventiones kaum in tertio, qvarto, wie alle Weibsbilder einander in sexu fœminino gleichen: so wollen doch unverständige / und passionirte gleich daher Gelegenheit nehmen / den Componisten vor einen plagiarium zu schelten (da es doch ein schlechter Componiste seyn müste / welcher statt eines solchen formulgen nicht ex tempore 20. andere hinzuschreiben wüste.) Und eben darum käme heut zu Tage ein Componiste nicht einmahl fort / wenn er seine Inventiones in der sonst sehr nützlichen arte Combinatoria auff gemeine Arth suchen und gedencken wolte / weil man vermittelst dieser Kunst 4 Noten 24. mahl / 5. Noten 120. mahl

 und

dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame Tutti, vollstimmige Fugen und contra Fugen, Allabreve und dergleiche devote Sachen hören zu lassen; allein was schliesset dieses wieder den galanten Theatralischen Stylum? ist nicht jederzeit selbst der besten antiqven Contrapunctisten Meynung dahin gangen, daß man einen regulirten componisten viel eher aus 2. 3. 4stimmiger Composition, als überhäufften Real-partien, erkennen müße, wo von Natur unmöglich ist, die geringsten Composition Regeln zu observiren? warum soll also das Fort der edlen Music eintzig und allein in arbeitsamen Schulkünsten bestehen? Will man ja arbeiten und immer Arbeiten, so kan es auff allerhand Arth in Theatralischen Stylo eben so wohl, als in den legalesten Kirchen-Stylo selbst geschehen, und ich besinne mich, in meinen ehmahligen Leipziger Opern sehr viel laborieuse Arien mit 6. 7. biß 8 Real-partien gesetzet zu haben; allein anitzo würde ich über die meisten derselben schreiben; sed cui bono. Die rechten Kunste stecken anders wo, als auff

und so fort nach der gewöhnlichen Progression verändern könte / so könte er auch von 5. Noten 120. oder nur 10. tüchtige und einander ungleiche Inventiones nehmen. Glücket es auff solche Arth ja einmahl / so geschiehet es gewiß nicht offt / er mag auch die Qvantität der Noten changiren / wie er will. Weil nun solchergestalt die Tendresse oder Seele der Music unmöglich bey der blossen Verwechselung todter Noten zu finden ist / gleichwohl aber in gewissen Fällen eine Auffmunterung unseres Geistes von nöthen seyn will / so muß man lieber auff solche modos inveniendi bedacht seyn / da zugleich die lebende Fantasie eines Componisten mit angespannet wird. Gewiß ist / daß es halbe Müh sey / Invention zu finden / wenn sich der Componist eine gute Idee von den ihm vorgelegten (zuweilen gantz unfruchtbahren) Texte machen kan. Unsere Gedancken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantasie auffzumuntern / solches kan meines erachtens nicht besser geschehen / als durch die Oratorischen Locos Topicos. Man mag auch bey denen allerunfruchtbahresten Materien nur 3. fontes principales, nehmlich Antecedentia, Concomitantia, & Conseqventia Textus nach denen Locis Topicis examiniren / und occasione der Worte / die dabey concurrirenden Umstände der Person / der Sache / des Wesens / des Uhrsprungs / der Arth und Weise / des Entzweckes / der Zeit / des Ortes ꝛc. wohl erwegen / so wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen. (m) Es verlohnet sich noch wohl der Mühe / diese ~~mügliche~~ nützlichen Materie. (worinnen es sonderlich denen

---

auff dem Pappiere. Wer nun alle Prærogativen, welche unser Gout- und Invention-reiche, Brillante Theatralische Stylus vor allen andern besitzet, gegen obige objectiones halten will; der mache das Facit nach seiner Vernunfft, und löse mir dabey die Frage auff, woher es eigentlich komme, daß es hin und wieder, hier und in andern Ländern, so viele gute Kirchen compositores, hingegen überall wenig gute Theatralische Componisten gebe?

(m) Es seynd nun viele Jahre, daß ich Occasione gewisser truckenen Texte auff diese Gedancken gerathen, ungeachtet ich sonst vielleicht dergleichen Hülffs-Mittel nicht von nöthen habe, gestalt ich mich auch ordentlicher weise der Locor. Top. nicht zu bedienen pflege. Ich kan aber nicht läugnen, daß ich zuweilen bey einen vor ~~mich~~ mir gehaltenen unfruchtbahren Texte,

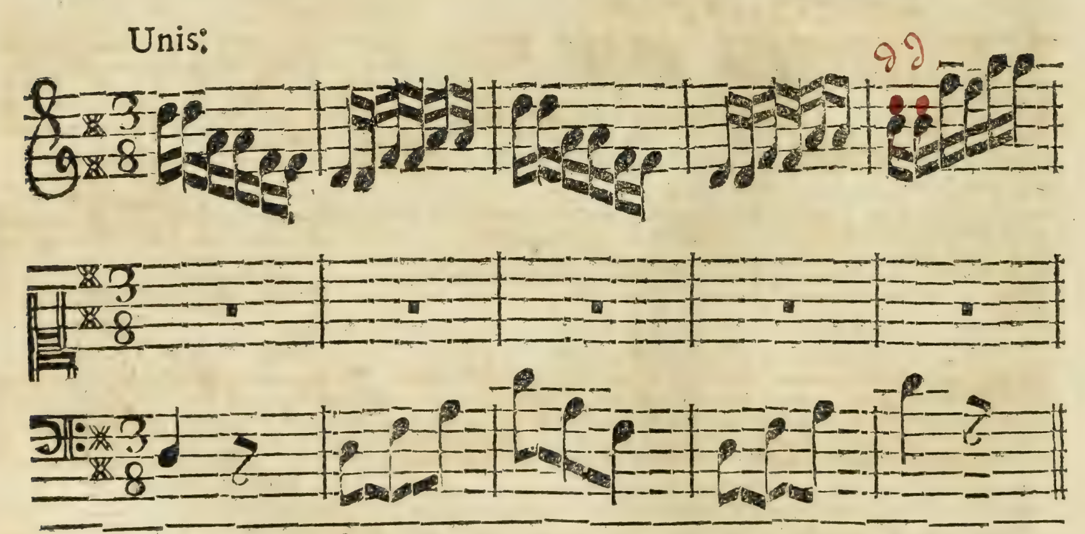
denen unglücklich gebohrnen Componisten am meisten zu fehlen pfleget) mit weitläufftigen Exempeln zu illustriren / weswegen wir etliche seichte Texte vor uns nehmen / und selbige nach angeregten fontibus betrachten wollen. Es tritt z. e. Metilde in einer Opera auff / und hat nach vorgehenden Recidatio folgende Aria zu recitiren.

> Non è sola è straniera
> la causa, che vera;
> non dubito nò,
> scoprire si sà
> spesso meglio da se la verità. D. C.

Was soll aber ein Componiste hieraus machen / und wo soll er die Invention hernehmen / weil nicht einmahl in der gantzen Aria zu geschweigen in den Da Capo, oder ersten Theil derselben / (wo doch jederzeit die Force der Poësie so wohl / als der Composition stecken soll) kein einziges Wort vorhanden / welches zu exprimirung einiges Affectes die geringste Gelegenheit gebe. Exami-
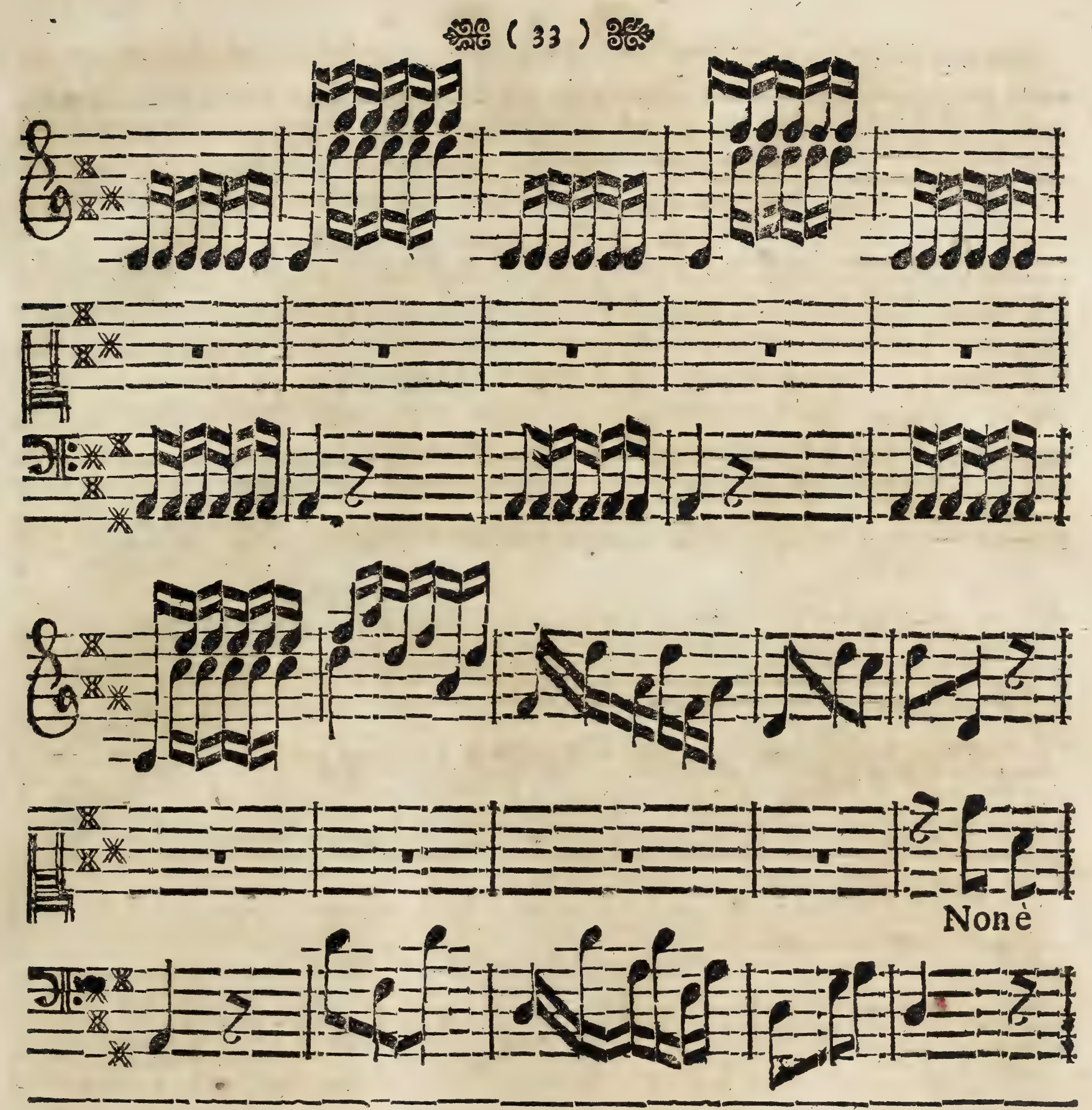
te, oder auch wohl bey nicht allzeit auffgeräumter Disposition des Gemüthes, (welches allen Compositoribus gemein ist) dieselbe Stunde keine Note hätte zu schreiben gewust, wofern ich mich nicht dieser Kunstgriffe bedienet hätte. Man leistet meines erachtens mit selbigen der natürlichen Fantasie eben solche Hülffe, als wie dem Gedächtniß, mit der bekandten Arte Mnemonica, oder Gedächtniß-Kunst. Wir wissen nehmlich, daß es Leuthe giebet, welche durch gewisse Kunstgriffe 30. 40. ja 100. und mehr Nahmen, Ziffern, und andere Dinge eben in der accuraten Ordnung vor-rückwerts, oder versetzt wieder hersagen können, wie sie ihnen, etwas langsam vorgesaget worden. Ich habe selbst einmahl einem guten Freund, welcher sich die gantze Biebel durch dergleichen Kunst in das Gedächtniß geschrieben, probiret, und ihm mit weggewendeten Gesichte durch alle Libros ohne Ordnung, hier und da gewisse Versicul, oder auch wohl nur eintzelne Worte genennet, so gleich hat er das Buch, das Capitel, den Vers, und vielmahls gar die Gegend des Blattes richtig anzugeben gewust, ungeachtet er sonst in andern stücken von schlechter Memorie war. Solche dinge könte das natürliche Gedächtniß nicht praestiren, wofern es nicht von vortheilhafftigen adminiculis secundiret würde: und eben in diesen Verstande wollen wir, daß die natürliche gute Fantasie eines Componisten von denen L. T. als vortrefflichen adminiculis secundiret und auffgemuntert werde. Ich weiß zwar, daß man sich auch anderer Mittel zu bedienen pfleget, Invention zu kriegen; und da heisset es denn: chacun á son Gout. Al-

Examinirt man aber die Antecedentia Textus, (damit wir unsere 3. Fontes principales nach der Ordnung durchgehen) so entdecket die Metilde ihre Affecten vollkommen in gedachten vorhergehenden Recitativ, wenn sie dem Adolpho auff die Frage: che machini, che pensi? also antwortet: alti dissegni, e precipizii inmensi: accusare, gridare, chieder raggione &c. e con novo d'amor fatto animoso liberare il mio sposo, &c. Nunmehro erst weiß der Componist ex fine & intentione der Metilde, daß diese an sich selbst truckene Aria mit dem aller furieusesten Affect kan vorgestellet werden welches manchen Invention reichen Componisten schon Feuer genug geben würde/ seine zuvor suspendirten Ideen in schöne Inventiones zu verwandeln. Solte aber die natürliche Fantasie noch mehr Hülffe verlangen/ so gehe man auff Special-Expressiones, und stelle z. e. in der Aria die im Recitativ befindlichen: alti dissegni, e precipizii inmensi vor/ und da möchte sich ohngefehr folgende Expression (oder 10. andere Inventiones von dieser Arth) angeben:

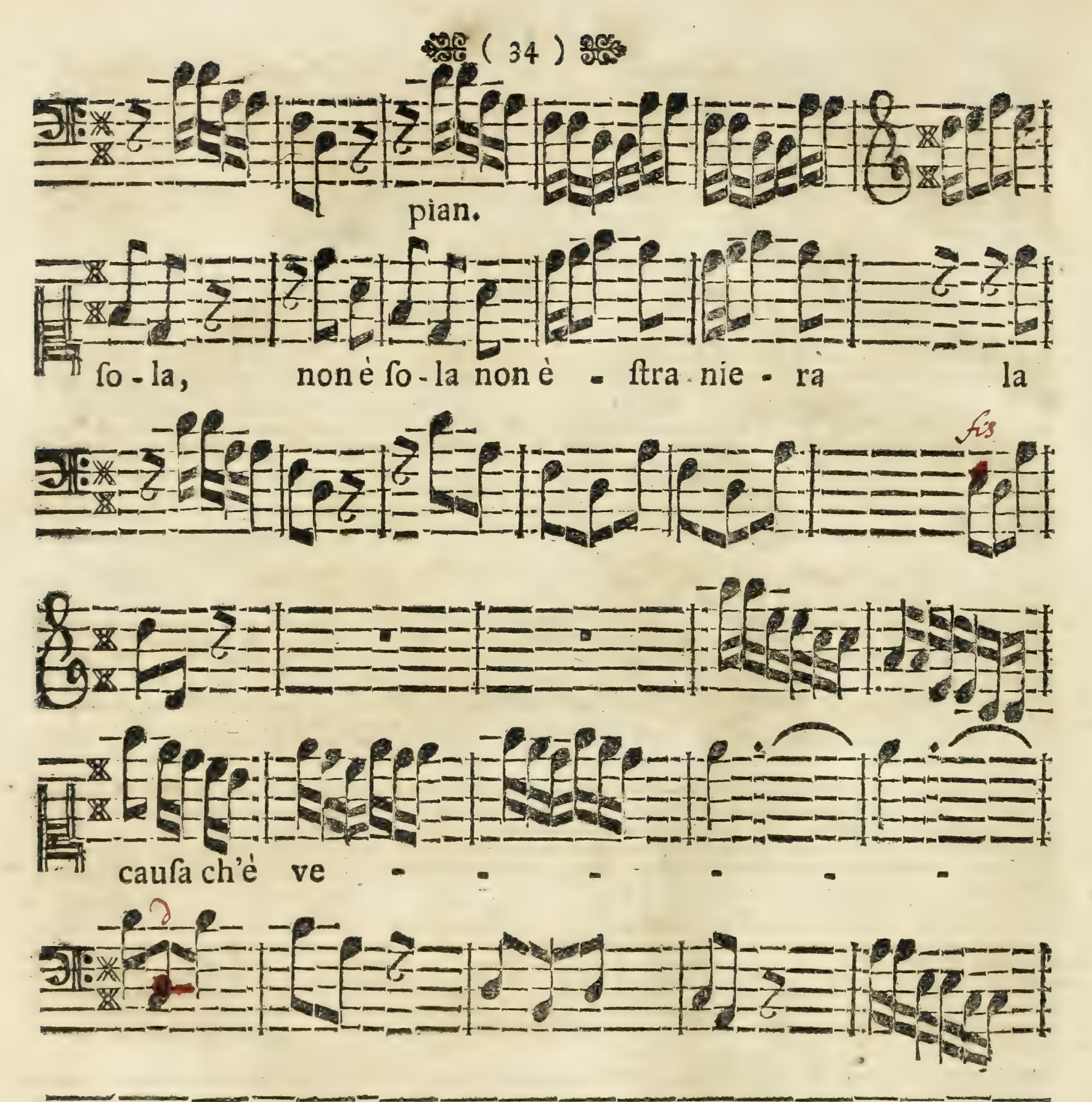


Allein bey etlichen Orthen derselben muß man nur zusehen, daß die Mittel nicht allzu natürlich, und daraus ein wahrhafftiges plagium enstehe; gleichwie bey gewissen Nationibus manche Musicalische Frischlinge zu sagen pflegen: bi sogna farsi Idea, damit lauffen sie in andere Musiqven, und schreiben hernach den Kern der besten Gedancken

anderer
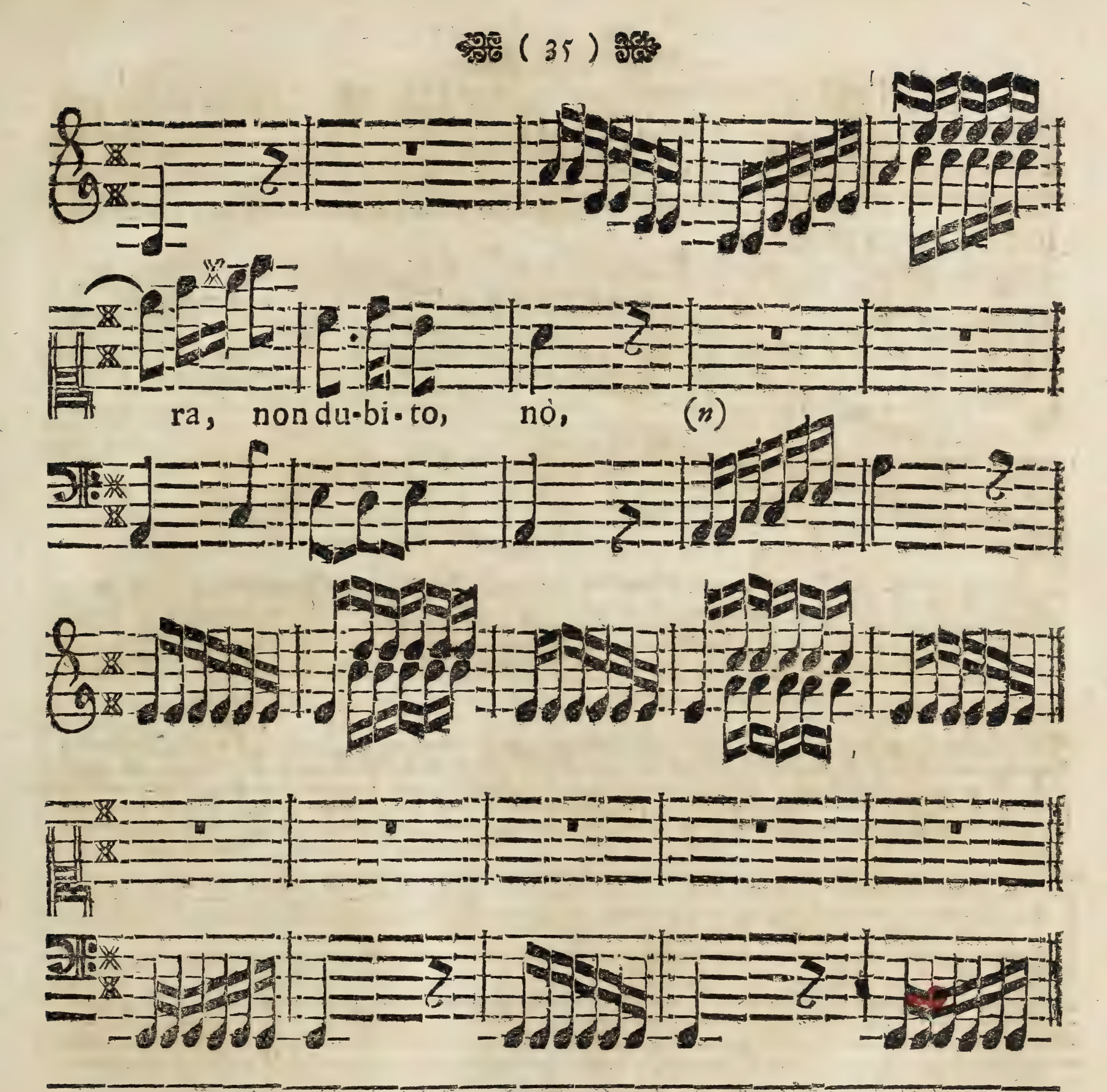


anderer Compositorum, mit einer kaum etwas veränderten Brühe, wieder in ihre Arbeit hinein. Ordentlicher weise aber vermeyden behutsame Compositores die Gelegenheit, kurtz vorhero grosse Musiqven zu hören, wenn sie selbst dergleichen zu setzen im Wercke begriffen sind, aus Furcht, daß nicht, wie zu geschehen pfleget, wieder unsern Willen etwas hangen bleibe, welches den Componisten durch Innocente Niederschreibung



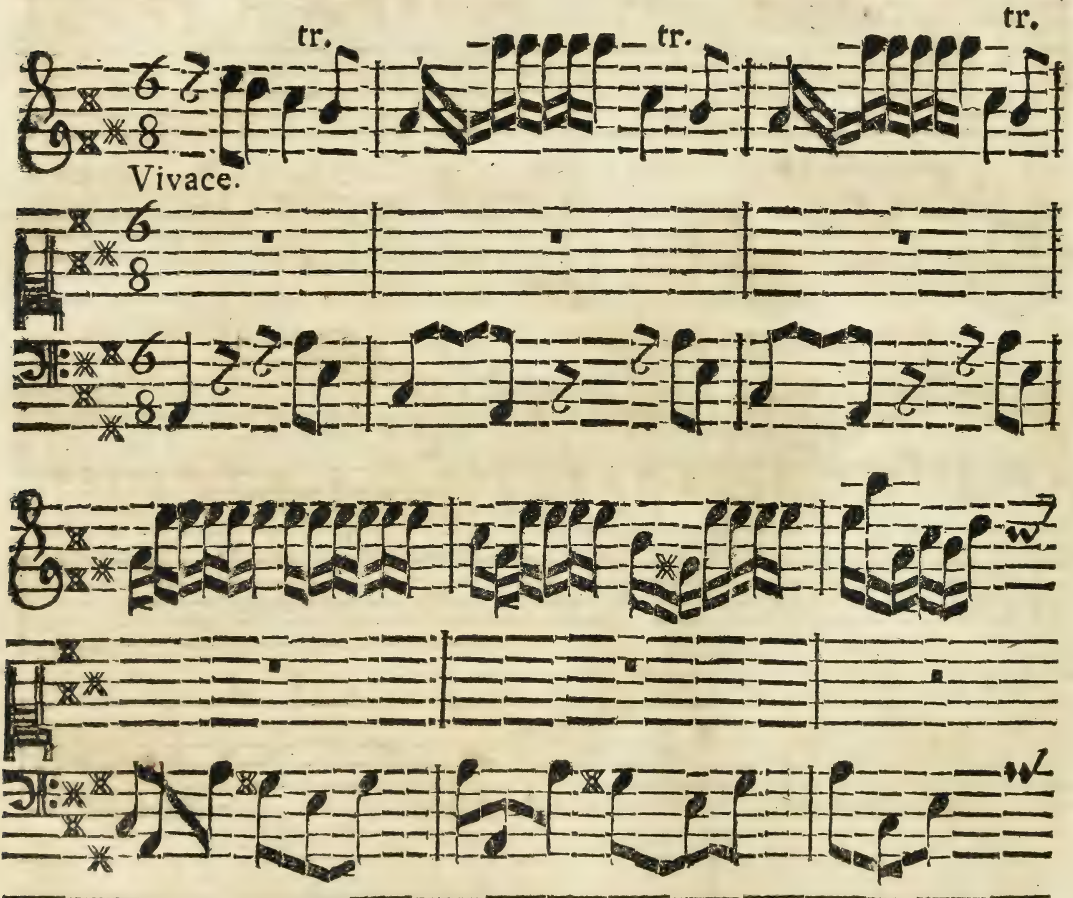
bung ſeiner vermeynten eigenen Gedancken bey unverſtändigen Cenſoribus in Verdacht bringen könne. Ich ſuche in dergleichen Dubiis etwas in der Arte Combinatoria. Daß aber dieſe Kunſt jemanden reelle Gelehrſamkeit geben könne, (wer ſie nicht nach Anleitung einiger Autorum in gelehrten Wiſſenſchafften, als ein Adminiculum annehmen will) das muß man ſich eben ſo wenig einfallen laſſen, als daß die Loci Topici jemanden

würck-
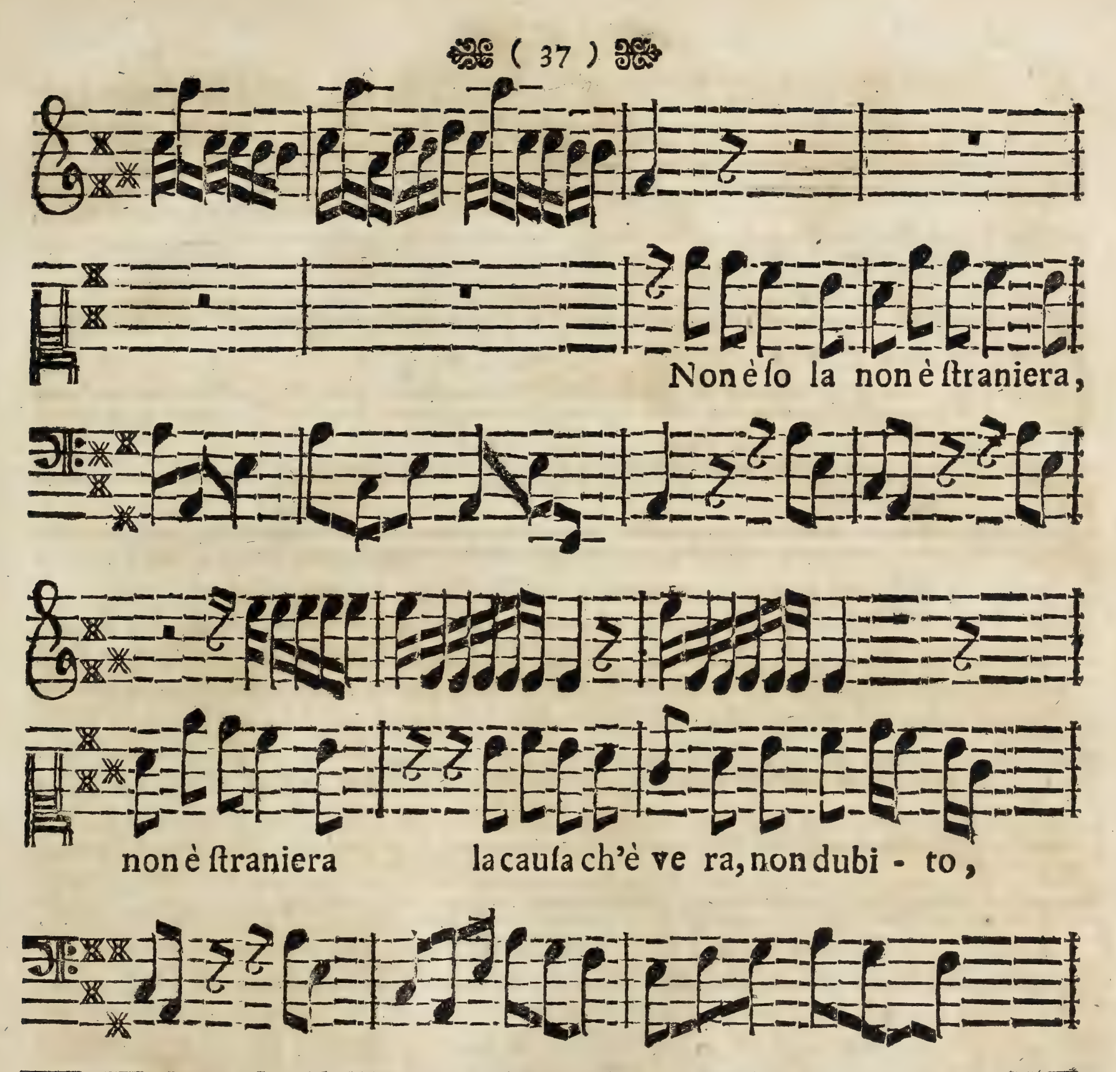


würckliche Inventiones ins Maul schmieren solten, wer von Natur kein Talent zur Music hat. Ubrigens machet meines Erachtens, das bekandte Schul-Versgen: qvis, qvid, ubi &c, von denen Oratorischen Locis Top. eben so viel aus, als der Schwantz vom gantzen Hunde. Wer aber von diesen L. T. gar nichts weiß, dem kan dis Versgen (weil es selbst aus denen L. T. genommen ist) einige unvollkommene Hülffe leisten; man sehe nur daneben obige Exempel fleißig an, so wird sich der Verstand der Sache finden.

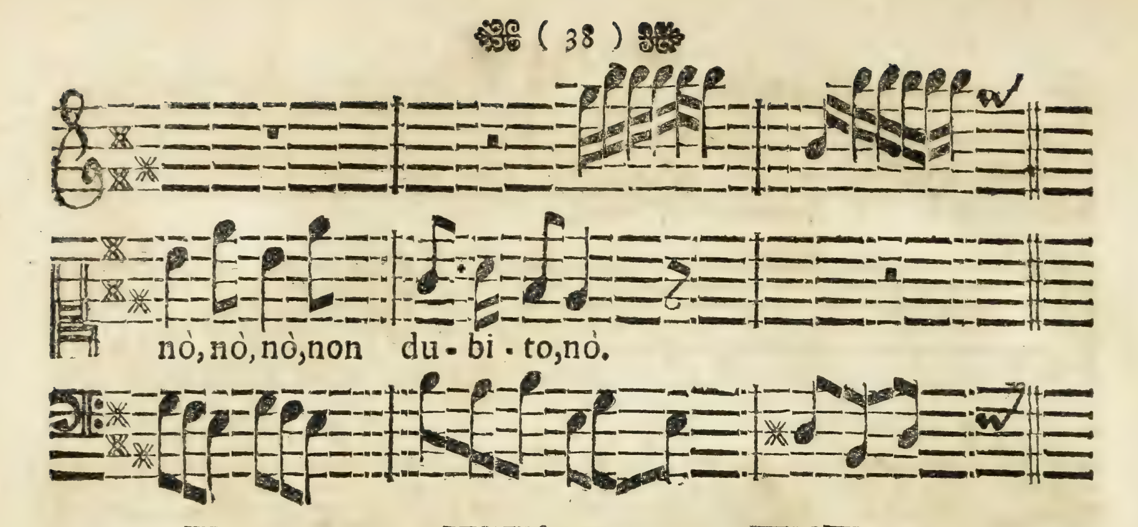
Stehet uns diese Arth von Invention nicht an / so gehe man weiter und betrachte die Worte: accusare, gridare, chieder raggione. Hier bekömmt die Fantasie die schönste Gelegenheit auff gleichsam zanckende / oder in vielen Stimmen concertirende Inventiones zu gerathen. Es soll uns hier der Kürtze halber folgende gnug seyn.



(n) Um den Platz zu menagiren, so hat man in diesen und allen folgenden Exempeln nicht allein das Accompagnement so viel möglich eingezogen, sondern auch die Vocal-Stimme ohne Weitläufftigkeit zur ersten Cadenz geführet. Sonst verstehet sich, wie gut Griegisch, daß man alles weitläufftiger, und vollkommener anfangen, und ausführen kan.

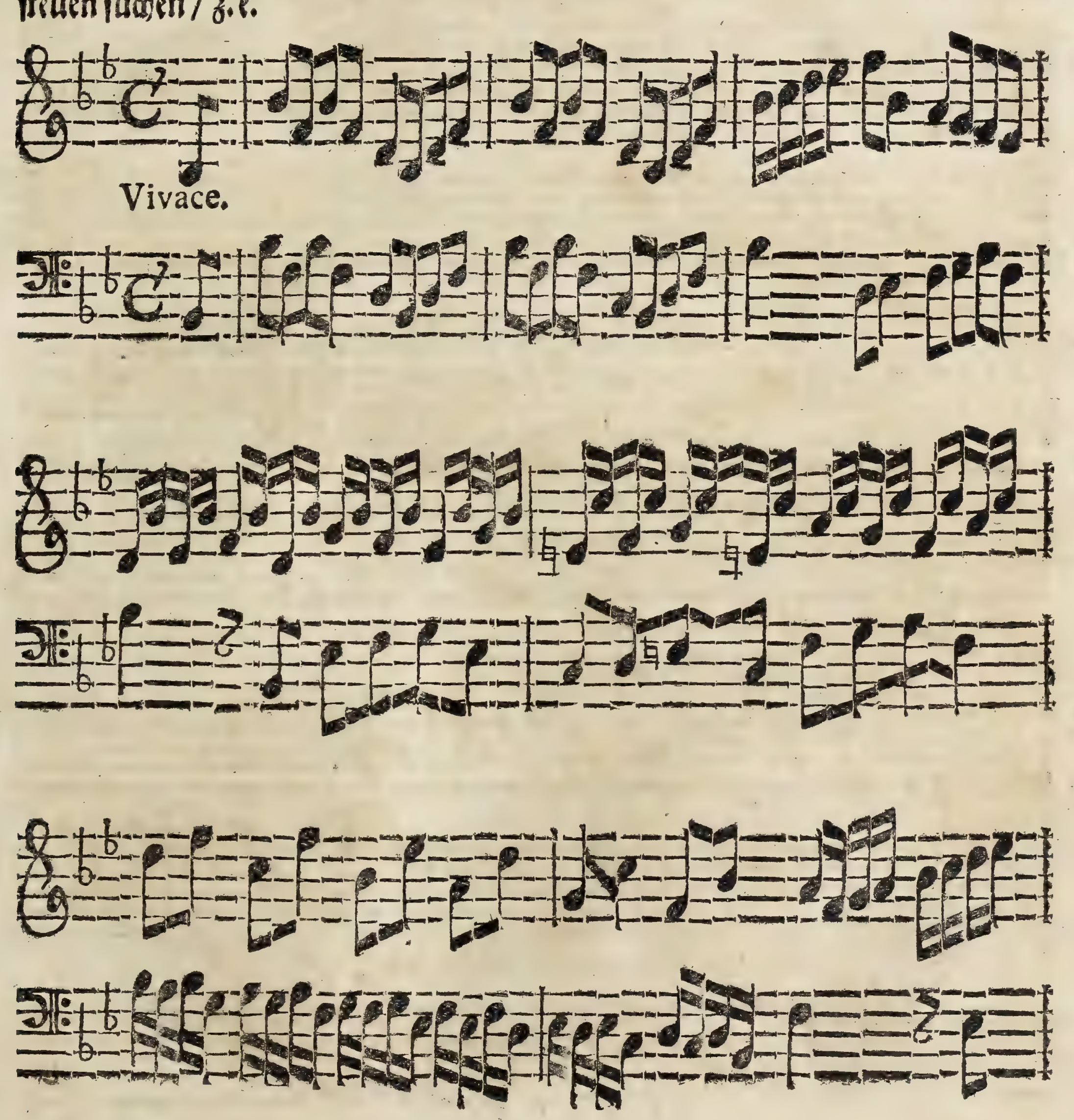


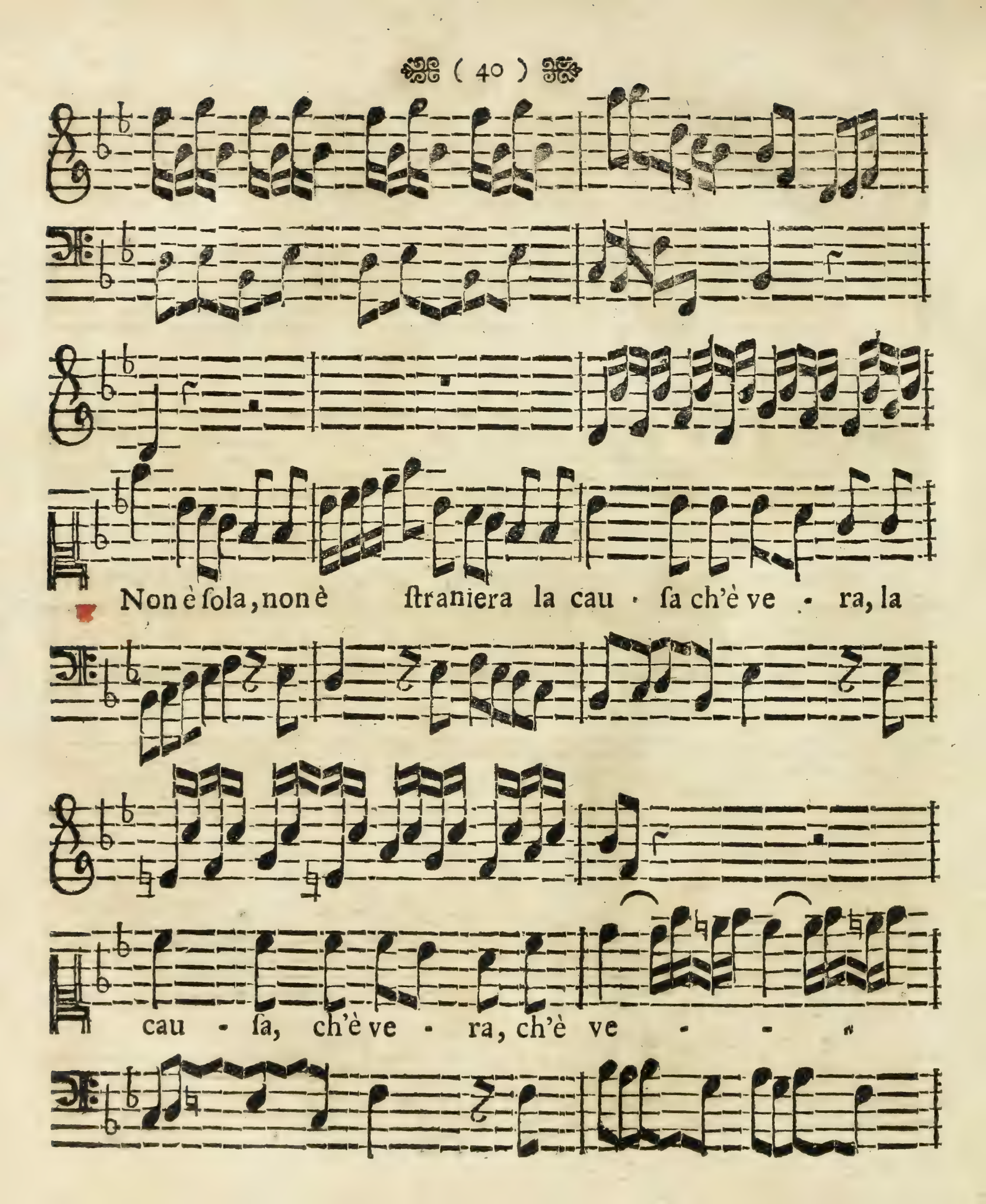
(o) Wir pflegen die Bass-Themata mehr zu excoliren, als gewisse andere Nationes, und ich erinnere mich nicht in Zeit von 7. biß 8. Jahren bey ihnen nur ein tutzend formale und obligate Bass-Themata, unter der Menge so vieler Sachen gehört zu haben; das übrige bestehet bey selbigen auffs höchste in badinanten oder sonst kurtz gefasten Cläuselgen, welche sie denn gemeiniglich mit allen Violinen und Violetten all' Ottava mit spielen lassen, weil sie glauben, dieses relevire, und contradistinguire zu gleich die an sich selbst weniger Penetranten tieffen Tone. Ubrigens weil sie Liebhaber von Cantabile seyn wollen,

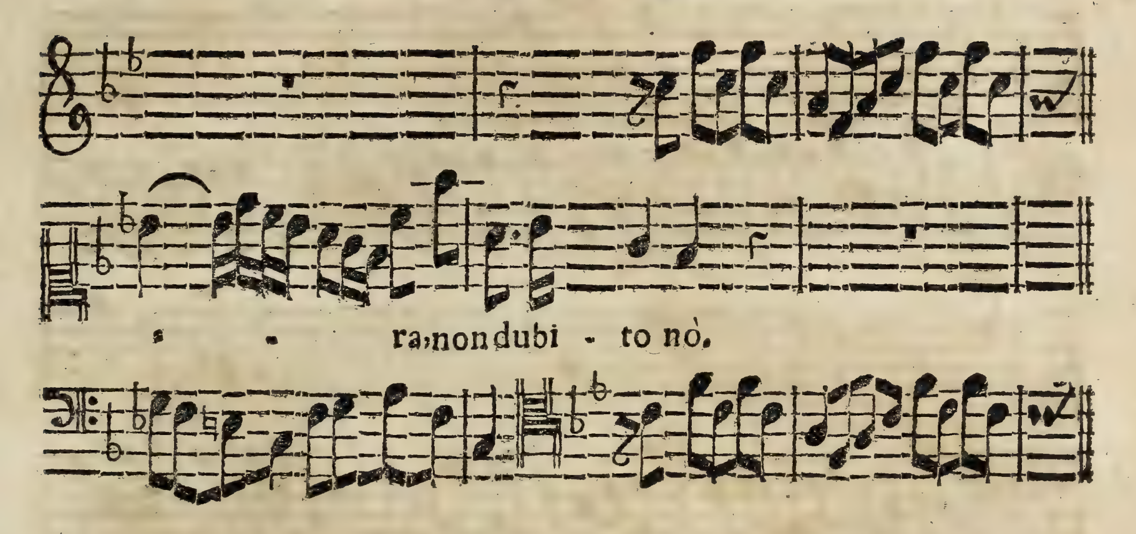


len, so glauben sie, daß je mehr man die dominirende Vocal-oder Instrumental Stimme in ein obligates Bass-Thema einzuschrencken suche, je mehr müsse man necessariò von dem natürlichen Cantabile abgehen, wofern es nicht à casu gerathe, oder durch viele Arbeit der Gout erzwungen werde. Da sie sich nun auff den casum eventualem nicht verlassen, sonst aber nach ihrer Gewohnheit nicht gerne Pferde Arbeit verrichten wollen; so bleiben bey ihnen dergleichen arbeitsame Künste immer eher nach, als bey uns. Eben aus dergleichen Raisons halten sie bey einzelen Vocal-Sachen nicht alzu viel auff das vielfältige laboriren der Instrumente, mit dem Vorgeben, daß es dem Sänger nur hinderlich falle, welches bey guten und resoluten Stimmen einige Entschuldigung leidet; sonst aber passiret das Arbeiten der Instrumente bey andern Nationibus allerdings vor künstlich, wofern man nur nicht darinnen excediret, und die Sachen à propos anbringet. Jedoch kan ein gescheueter Compositor auch wohl mit Fleiß solche Arien setzen, welche gar nicht laboriös auff dem Pappiere aussehen, und doch in publico allen gewünschten Effect thun müssen, und wenn sie auch der gröste Sänger mit Fleiß lahm, oder der geringste derselben noch so schlimm executiren solte. Denn was die Ohren frappiret, das kan man auch bey mittelmäßiger Execution nicht wohl verbergen, und daß Ohr distinguiret doch jederzeit den Werth der Composition, ohne daß der Componist nöthig habe, alles von dem Sänger allein zu erbetteln. Denn die Tour der Melodie oder das Cantabile, so der Sänger zu machen pfleget, kan der Componist wohl mit hin setzen; auff das übrige verbrähmte, kömbt es alleine nicht an, und habe ich einen schlechten Concept von denjenigen Componisten, deren Sachen nicht eher brilliren, als wenn sie von denen excellentesten Sängern mit besonderer Mühe ausgedrechselt werden. Dahero pflegen gute Sänger auch selbst von guter Composition zusagen; Canta da se stesso: es singet von sich selbst, man kan da nicht viel hinein machen. (r) Ich

Wären wir auch hiermit nicht zu frieden / so könte man occasione der letzten Worte: con novo d'amor fatto animoso liberare il mio sposo: die heroische Entschließung der Metilde auff allerhand pompöse Arth vorzustellen suchen / z.e.



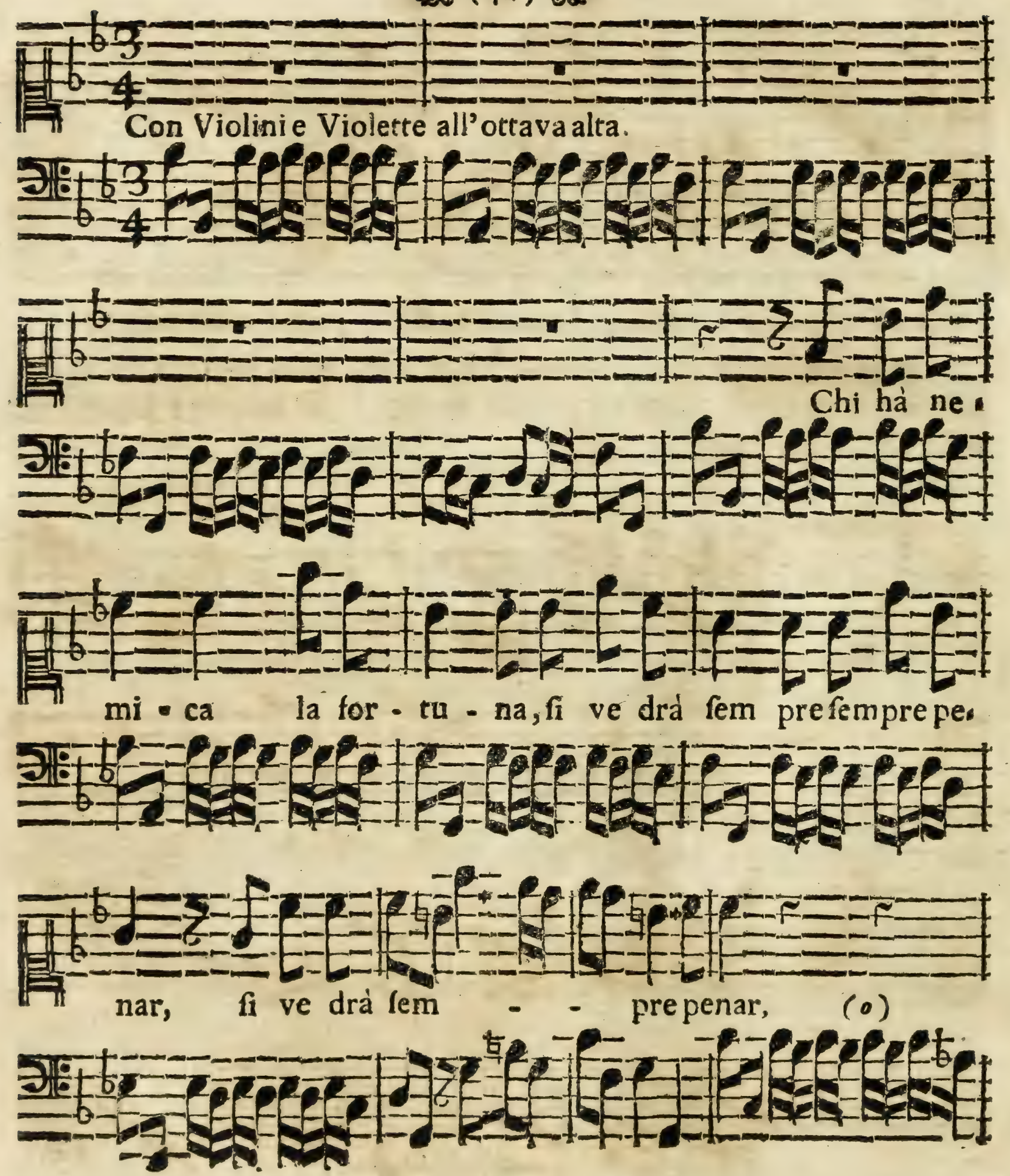

Non è sola, non è ſtraniera la cau - ſa ch'è ve - ra, la
cau - ſa, ch'è ve - ra, ch'è ve - - -

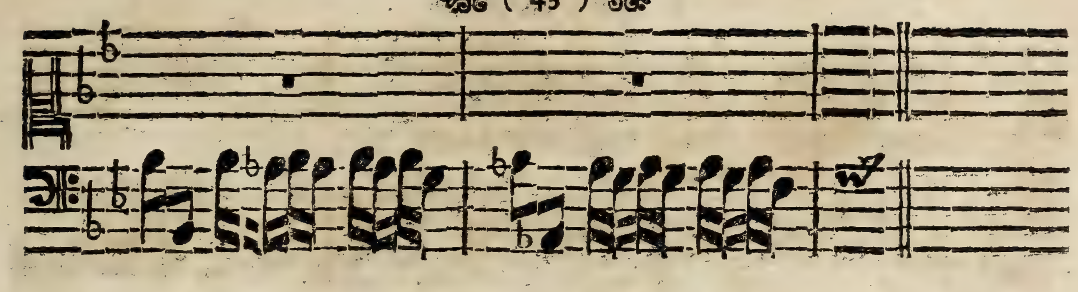


Dieses wären also ex antecedentibus der allerunfruchtbahresten Aria, 3ley Arthen / Invention, welche doch alle mit dem Texte gar genau quadriren. Wir gehen weiter / und suchen die Inventiones in Concomitantibus, ich meine denen unterschiedenen Worten des Da Capo, oder ersten Theils der Aria selbst z. e. es möchte sich dieselbige also anfangen:

chi hà nemica la fortuna
si vedrà sempre penar.

Dieser moralisirende Text ist nach Arth der meisten moralisirenden Arien dem Componisten nicht sonderlich willkommen; Betrachtet man aber die qvalitates fortunæ, so könte man bald das uns stets verfolgende / bald das wandelbahre / und unbeständige / das rasende / das flüchtige / das opiniatre und contraire, ja endlich das Leid bringende Glück auff unterschiedene Arth vorstellig machen / es geschehe nun durch starcke concertirende Harmonie durch Violin und Baß-Themata / oder durch à propos erwehlte einzelne Instrumenta. Wir wollen wiederumb nur 3. Arthen derselben betrachten / und erstlich das uns stets verfolgende Glück etwan in folgenden Baß-Themate zu exprimiren suchen:


Con Violini e Violette all'ottava alta.
Chi hà ne-
mi - ca la for - tu - na, si ve drà sem pre sempre pe-
nar, si ve drà sem - - pre penar, (o)

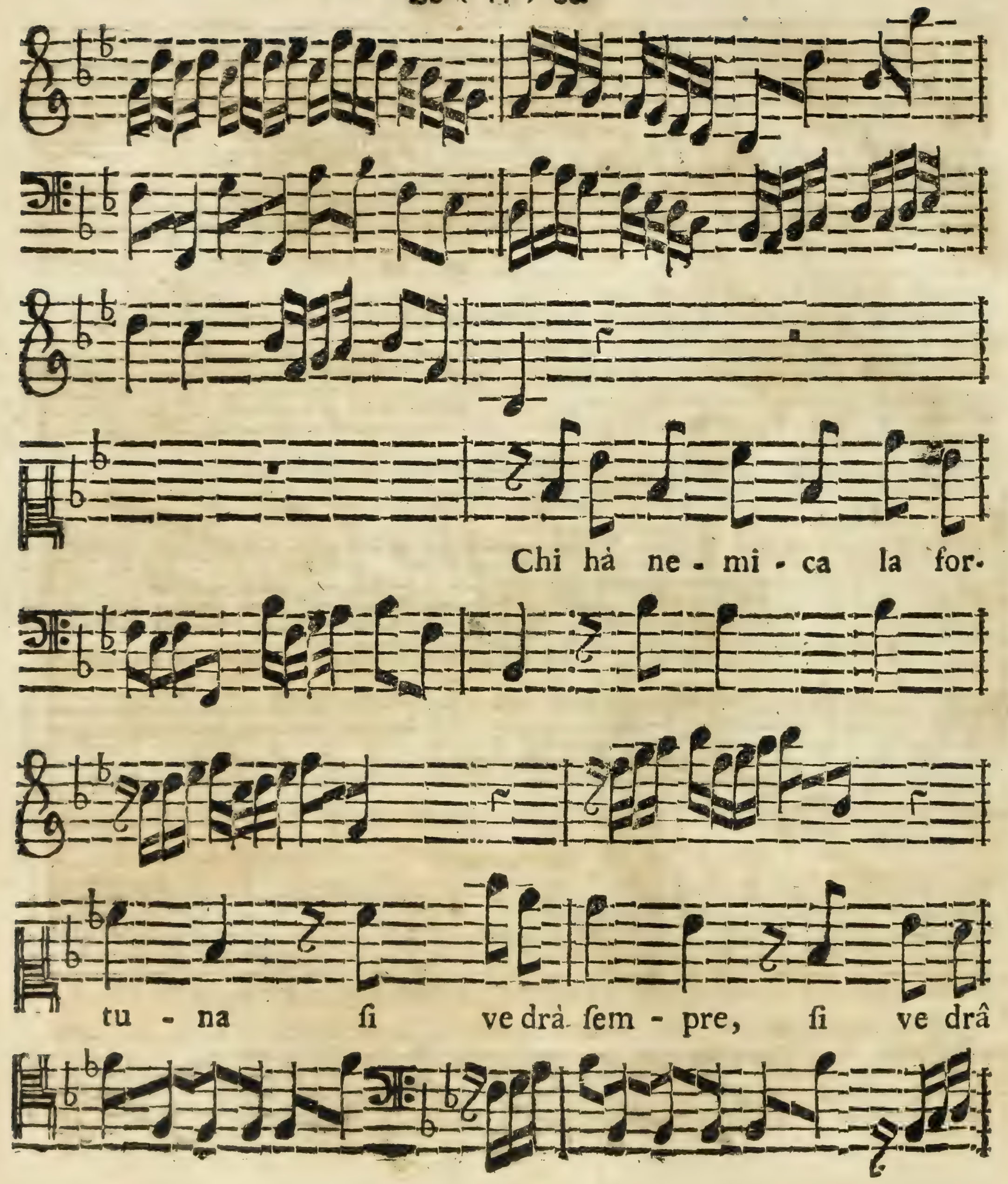


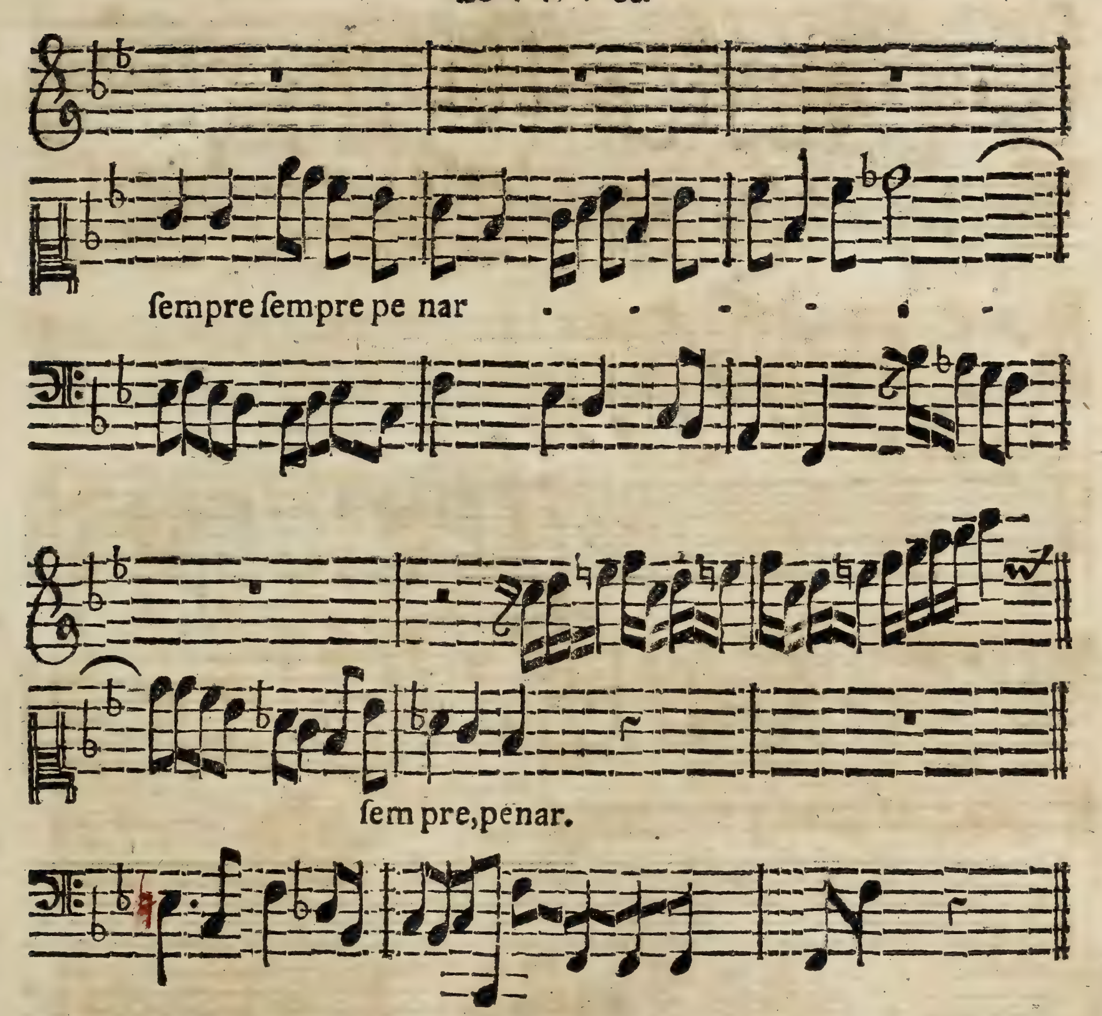
Nota. Das zu dieser Arie gehörige Additamentum vide, pagina 37. sub litera. (o)

Das flüchtige oder rasende Glück könte durch verschiedene starcke concertirende Harmonien vorgestellet werden. Es mag hier folgende Invention genug seyn:

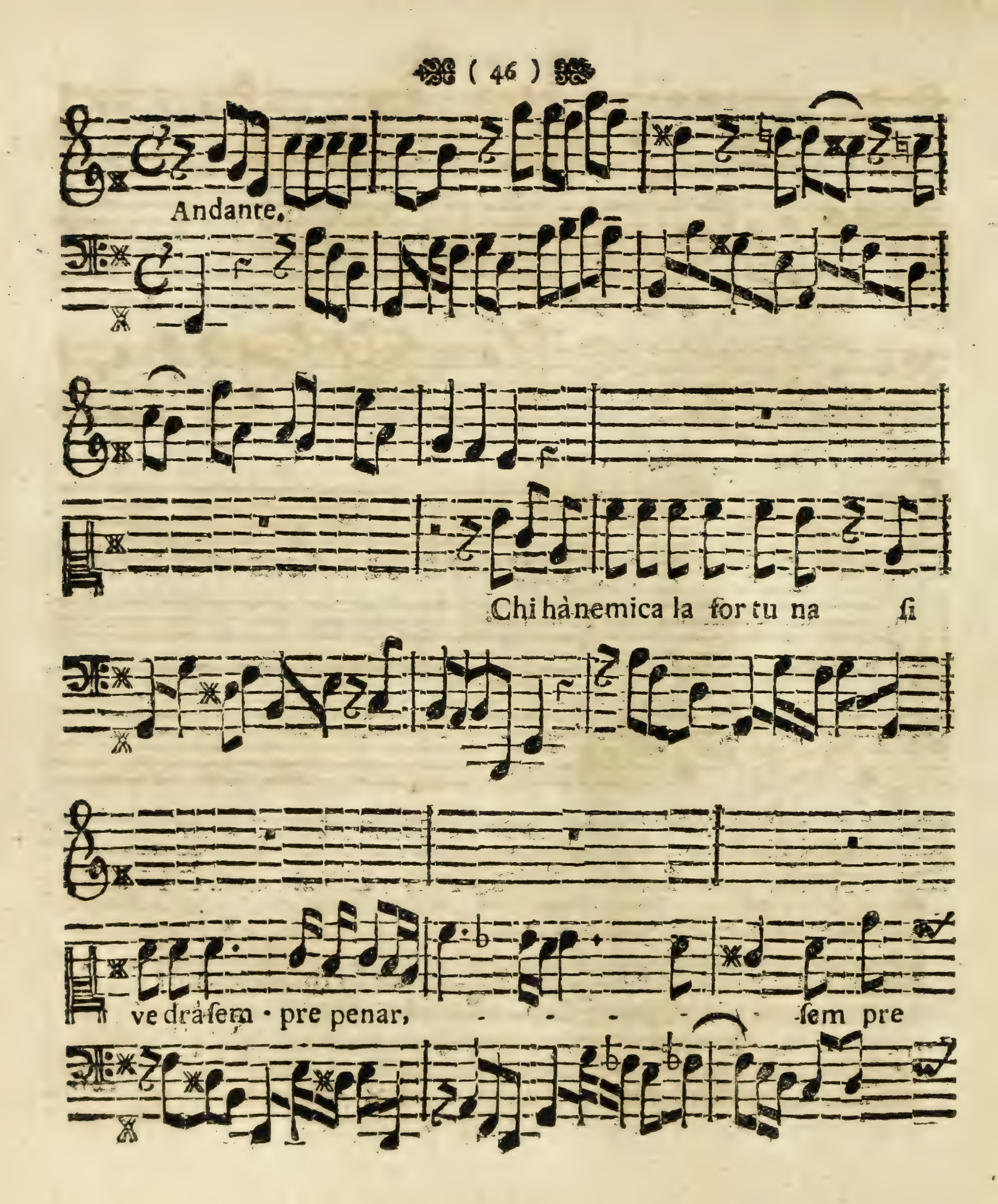
Unis.

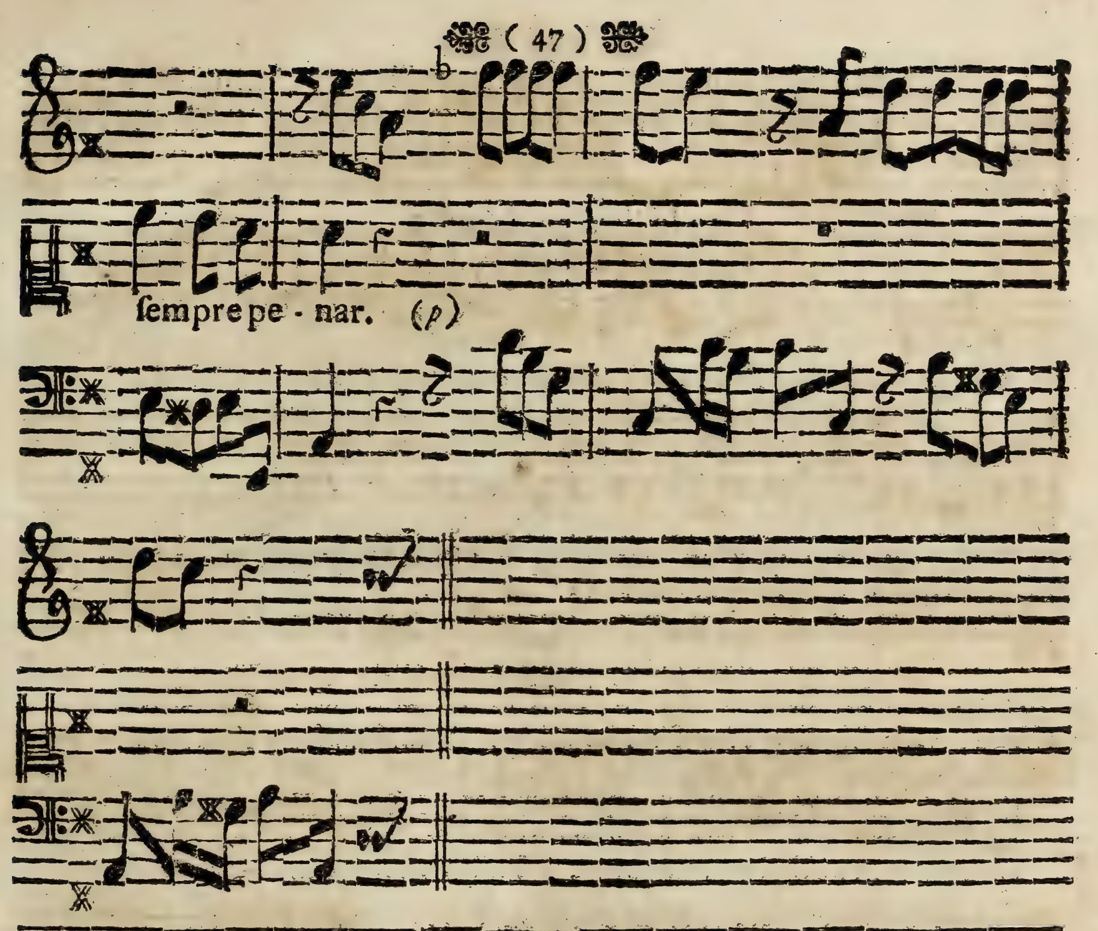
Furioso.


Chi hà ne - mi - ca la for-
tu - na ſi ve drà ſem - pre, ſi ve drâ



Den Effect des Wandelbahren Glückes/oder das Leid-bringende Glück/ könte man occasione des im Da Capo befindlichen Wortes: penare, auff unterschiedene/ und von vorigen gantz entfernete Arthen vorstellen. z. e.


Andante.
Chi hà nemica la for tu na si
ve drà sem - pre penar, - - - - sem pre



(p) Ich wolte zwar niemanden rathen den Stylum Theatralem alzu viel mit dergleichen Serieusen Inventionibus anzufüllen. Denn Pathetische, Melancholische und Phlegmatische Music, (wofern sie Tendresse und Gout zum Grunde hat) fället zwar in Kirchen und Cammer-Stylo allezeit wohl aus: allein in Theatralischen Stylo will es nicht so angehen, und brauchet man serieuse Sachen bloß zu vernünfftiger Abwechselung; und wenn uns ja die Herrn Poëten mit pathetischen und tristen Arien überhäuffet, so suchet man selbige entweder durch gemischte Inventiones und vortheilhafftige Accompagnemens zu addouciren, oder man tourniret in denen jenigen Arien, wo ein doppelter Affect hervor leuchtet, die Invention gemeiniglich auff den mehr viven, als serieusen Affect. Also wird man v. g. bey einer verliebten Melancholie, eher die angenehme Liebe, als die

schwartze

Wir gehen zum 3ten fonte, und fragen / wo ein Compositor zu folgenden Da Capo der Aria; (welche so gleich beym Aufftritt der Person / ohne einig vorhergehendes Recitativ den Anfang machet) die Invention hernehmen wolte?

Non lo dirò col labro,
che tanto ardir non hà.

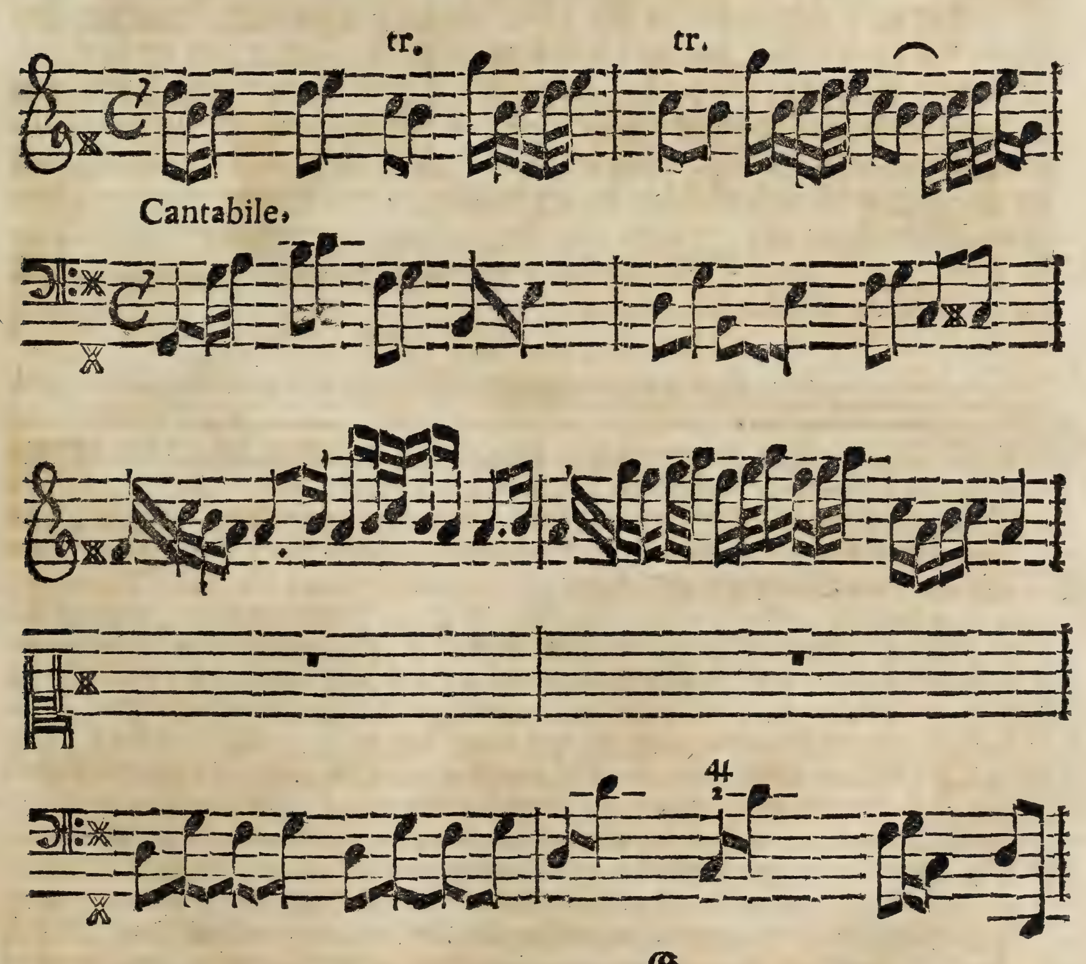
Hier weiß man nicht / ob der Affect traurig / oder lustig / verliebt oder seriös soll exprimiret werden / es ist auch in diesen 2. Zeilen kein einzig Wort zu finden / welches zu einiger Invention Gelegenheit geben könte. Allein weil wir uns solcher gestalt weder an denen antecedentibus, noch an denen concomitantibus oder Da Capo selbst erhohlen können; so wollen wir sehen / was die Conseqventia nehmlich der andere Theil der Aria, (in andern casibus könte es auch auff das nach der Aria folgende Recitativ ankommen / wofern beyde Theile der Aria selbst unfruchtbahr wären) dazu saget / und da lässet sich die recitirende Person also heraus:

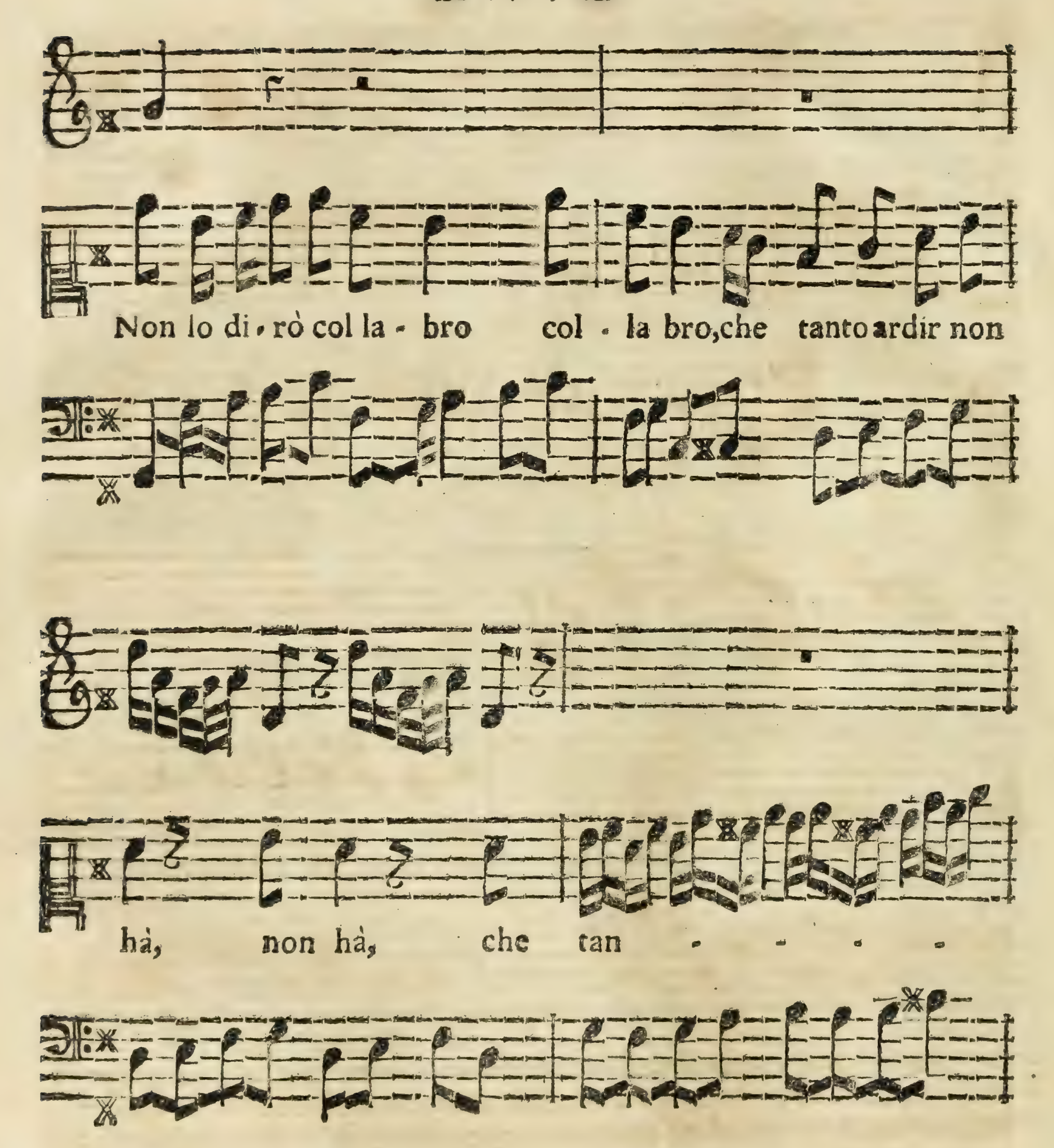
forse con le faville
dell' avide pupille per

schwartze Melancholie zu exprimiren trachten. Bey Ersuchung eines Amantens um Gegenliebe, wird man eher auff die Tendresse seines Affectes, als auff ein Serieuses Bitten oder trauriges Seufftzen regardiren. Bey tödtlicher Verzweiffelung wird man mehr auff furieuse, oder wenigstens vermischte Gedancken, als allein auff einen ersterbenden Affect sehen, und so fort. In summa der Stylus Theatralis will meist etwas gehendes / und addroittes, ich mag nicht eben platterdings sagen, etwas lustiges haben. Denn lustige Music an sich selbst, kan allerdings leicht in barbarismum degeneriren, und ist delicaten Ohren zu wieder: wird aber eine noble vivacité derselben mit Gout, Tendresse und einen touchanten oder brillanten Wesen vermischet; so fället sie dem Gehöre allezeit angenehm, und wenn auch die gantze Welt wieder den Gebrauch der Natur selbst, mit lauter phlegmatischen, melancholischen und sauertöpffischen Humeurs besetzet wäre. Contraria contrariis medicantur. Ich habe hiervon an solchen Music berühmten Orthen, wo sonst der serieuse Gout dominiret, die allermerckwürdigsten, und beständigsten Exempel berühmter Compositeurs gesehen. Ubrigens gehöret es freylich unter die requisita politica boni compositoris, sich in allen nach denen Umbständen der Zeit, des Orthes und der Zuhörer zu accommodiren, welches zwar keine schlechte Kunst ist, und præsupponiret wenigstens viel Erfahrung, wofern sich ja iedwedes gute Talent darein finden will.

per dirche già tutt' ardo,
lo sqvardo
parlerà.

Hier weiset sich erst/daß das Da Capo eine amoureuse Invention haben will/ und also könte man erstlich überhaupt auff allerhand aimable Melodien fallen / wovon dieses ein Exempel wäre.




Non lo di - rò col la - bro col - la bro, che tanto ardir non
hà, non hà, che tan - - - -

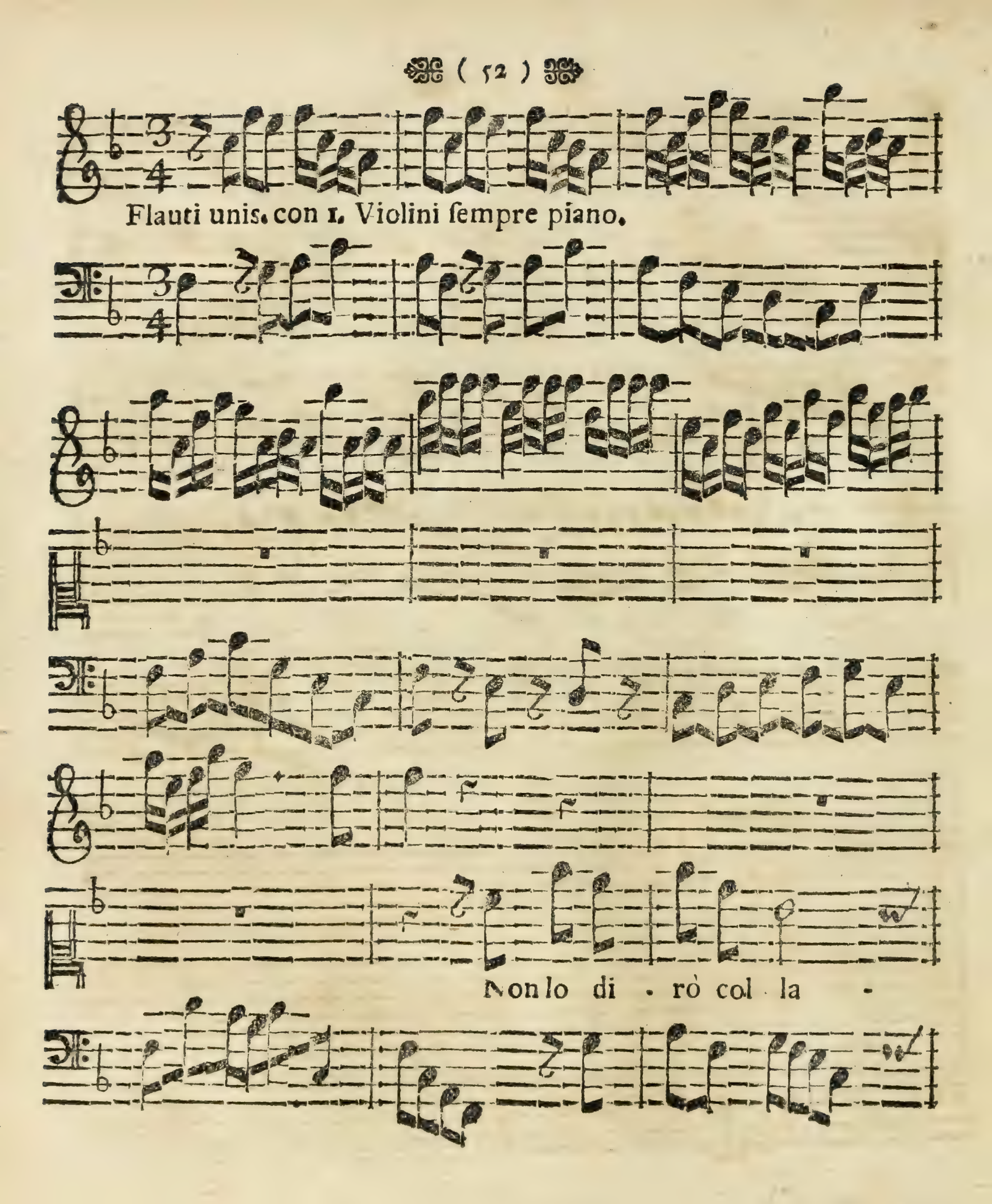
tr.

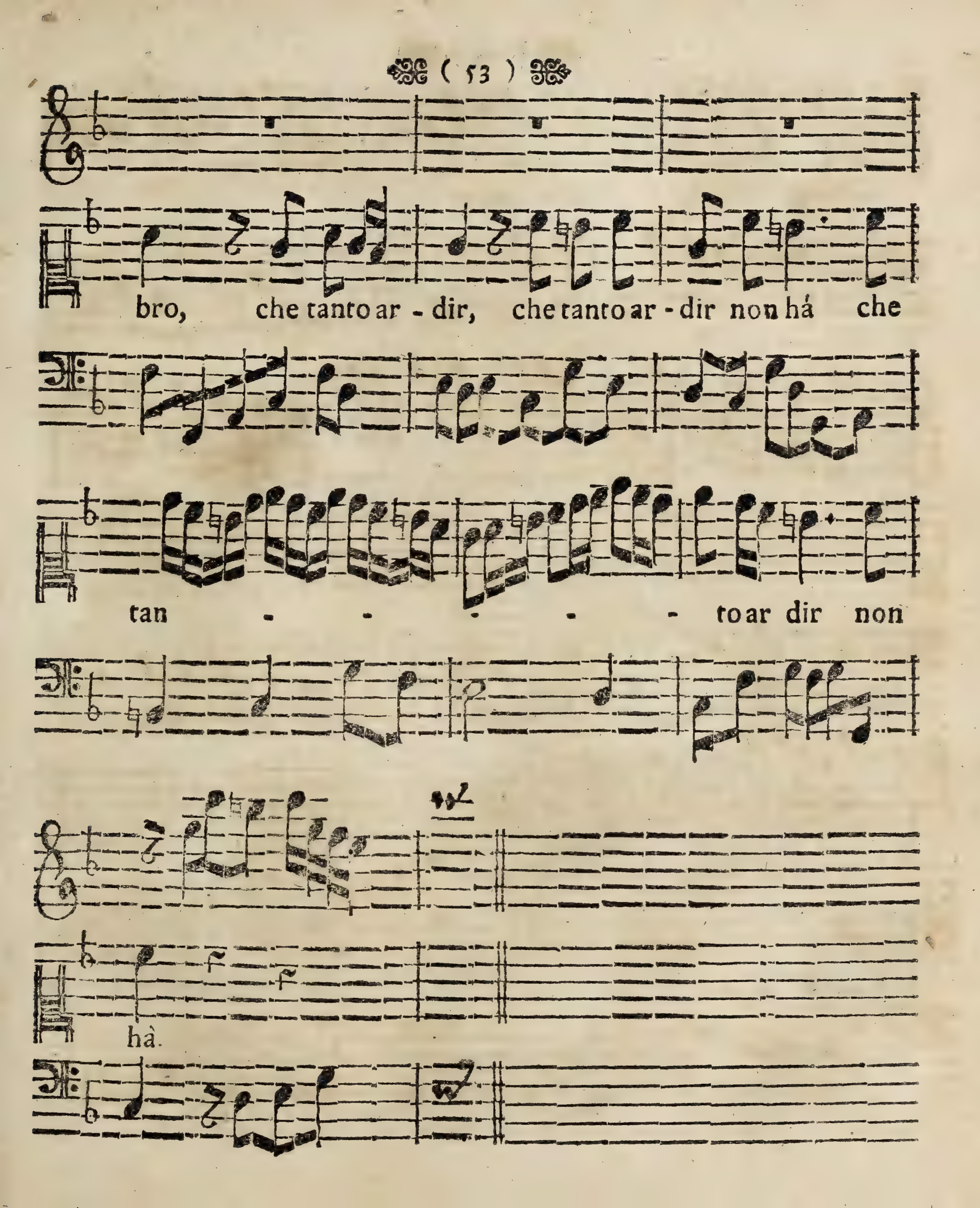
to ar dir non há

tr.

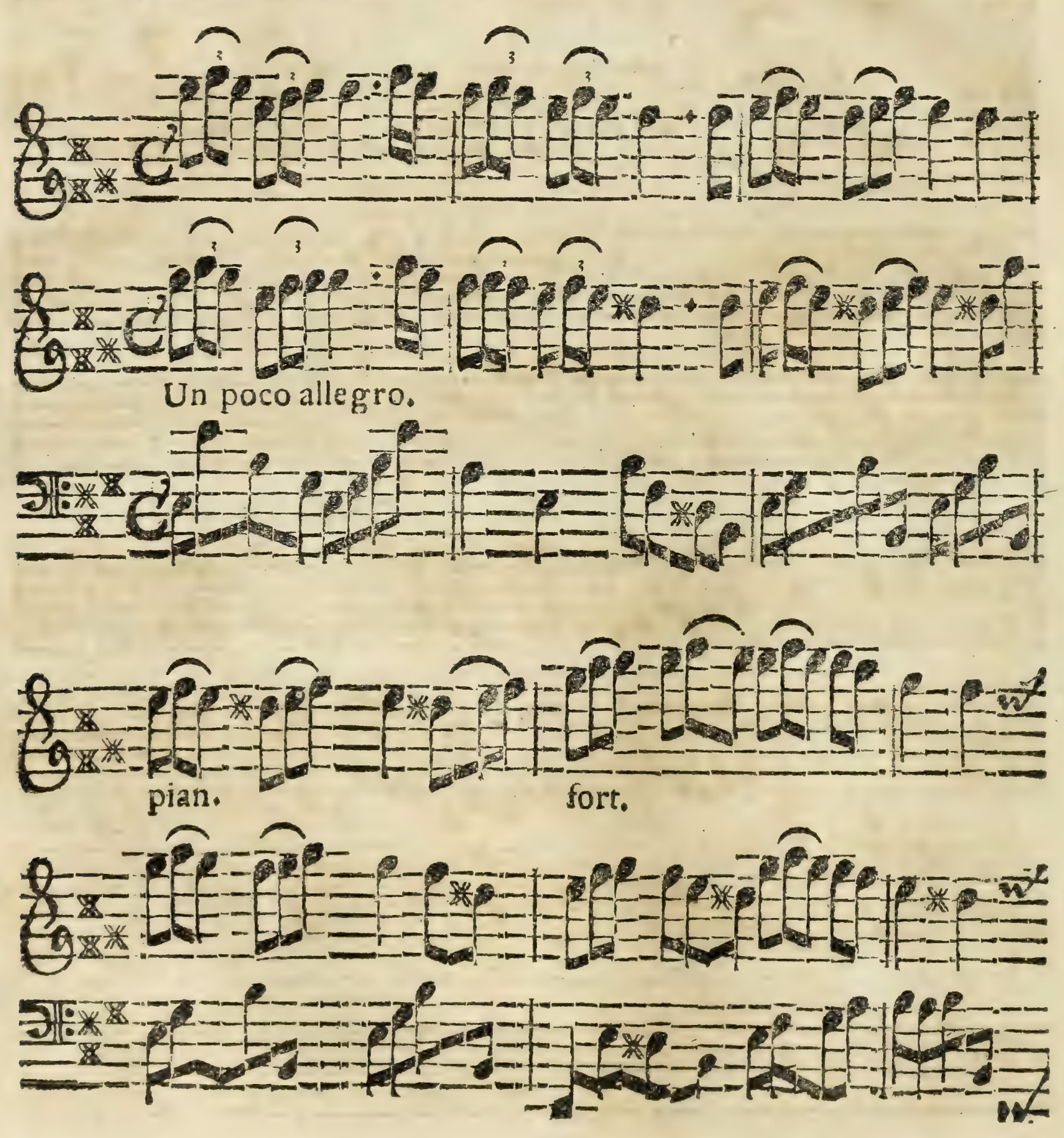
non lo di rò col - la bro.

Wolte man auff Special Expressiones gehen / so geben die Wörter faville, pupille, l' ardore, lo sqvardo, unserer Fantasie allerhand Gelegenheit zu angenehmen und gleichsam spielenden Inventionibus. Man könte z. e. das brennende Liebes-Feuer in folgender Invention zum Grunde setzen.


Flauti unis. con 1. Violini ſempre piano.
Non lo di . rò col la


bro, che tanto ar - dir, che tanto ar - dir non há che
tan - - - - - to ar dir non
hà.

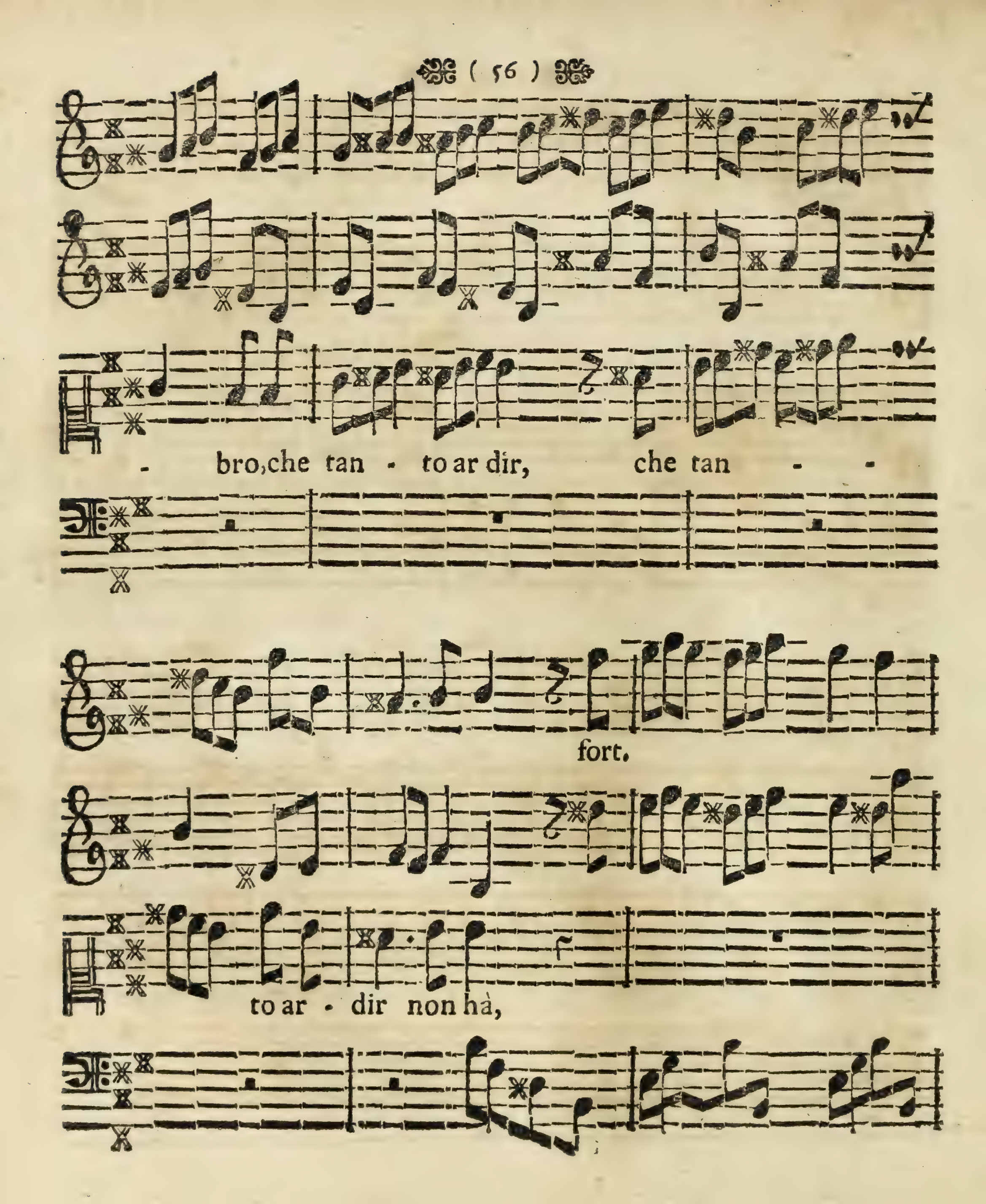
Auff die übrigen Ideen verliebter Blicke/ brennender Augen/ꝛc. Wäre es leicht allerhand tändelnde Sachen zu finden. Folgendes Da Capo mag allhier das gewöhnliche 3te Exempel abgeben:



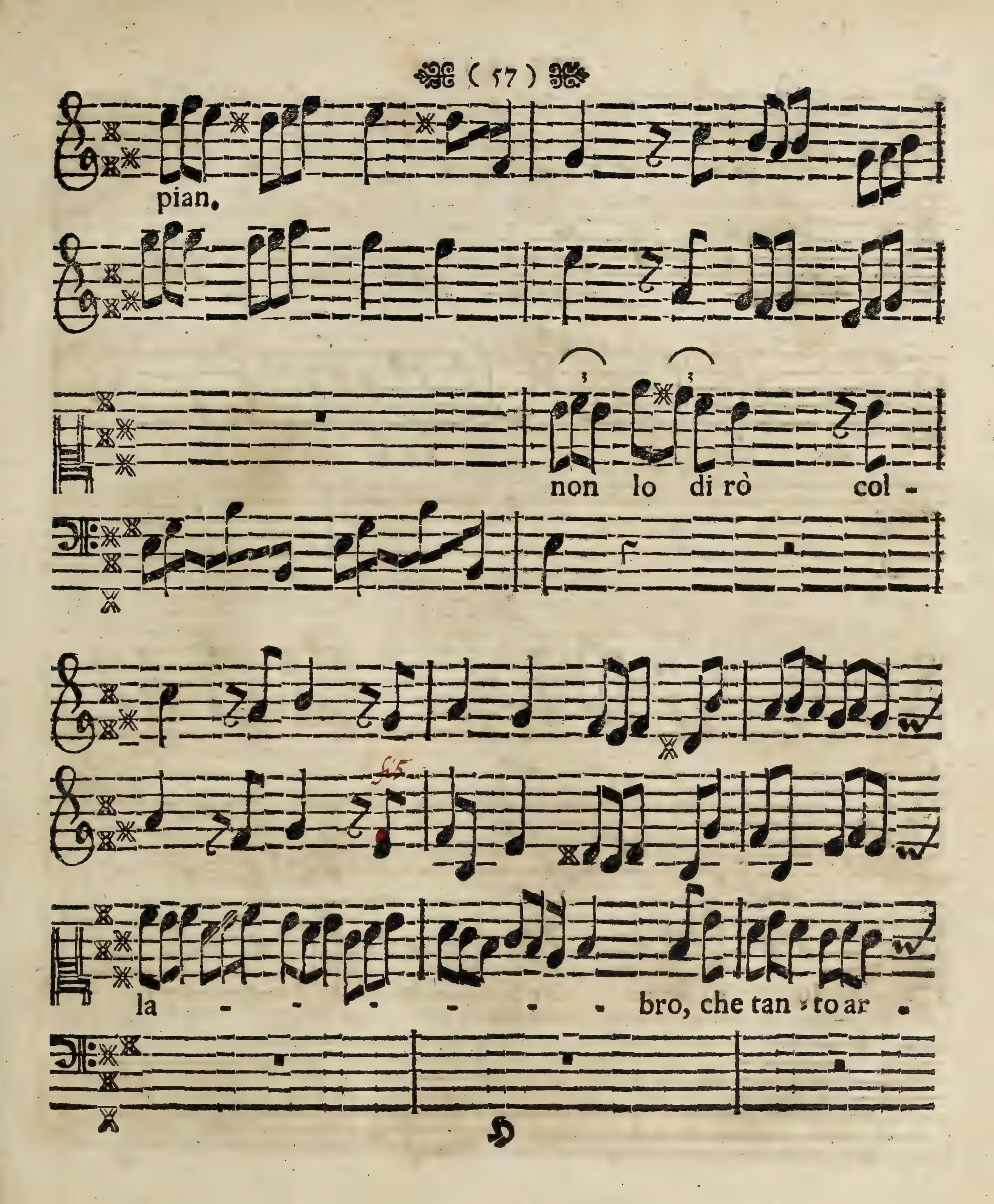
pian.
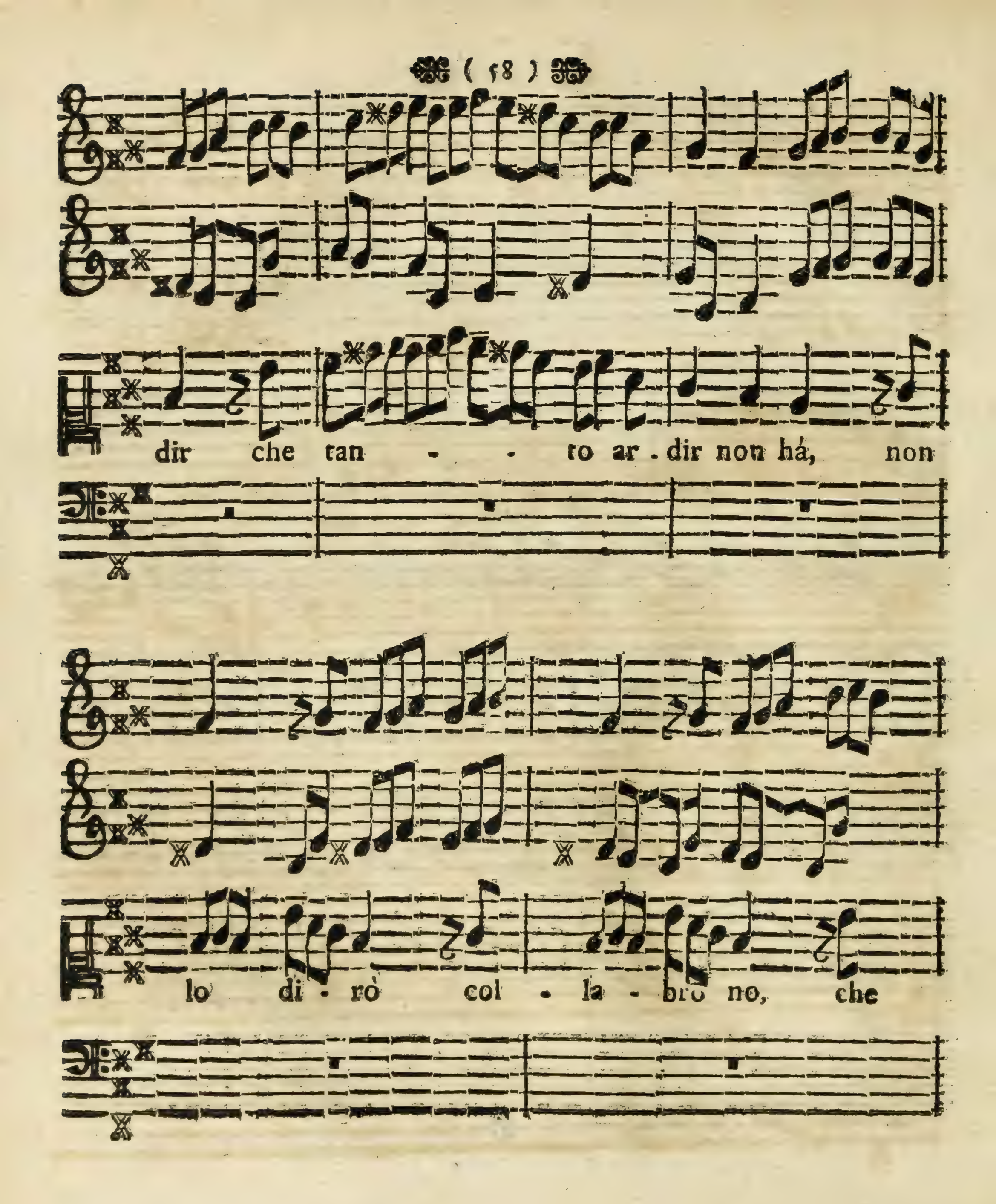
Non lo di rò col-

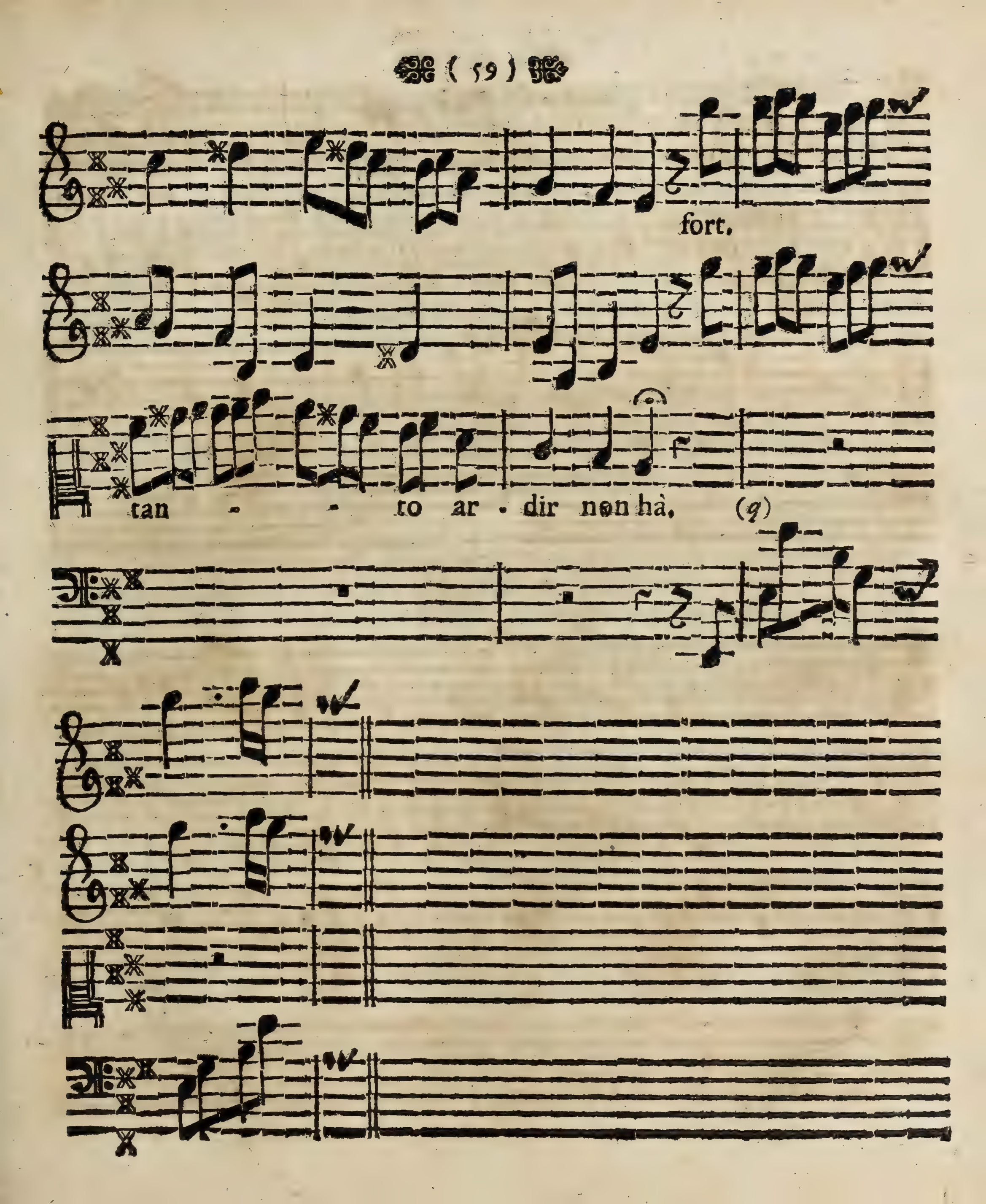
la - bro, non lo dirò col la -



- bro, che tan - to ar dir, che tan - -
fort.
to ar - dir non hà,


pian.
non lo di rò col -
la - - - - - - bro, che tan - to ar -


dir che tan - - to ar - dir non há, non
lo di - rò col - la - bro no, che


fort.
tan - - to ar - dir non hà, (q)

Ich meine / es sey nunmehro satsam dargethan / wie man bey unfruchtbahr scheinenden Texten unterschiedene Arthen Inventiones durch Hülffe der Locorum Topicorum ex antecedentibus, concomitantibus & conseqventibus Textûs nehmen könne. Nun ist leicht die Rechnung zu machen wie viel mehr Veränderungen uns diese fontes bey an sich selbst schon fruchtbahren Texten, da eine reiche Pœsie unsere Fantasie schon natürlicher Weise auff gute Ideen zu leiten pfleget / an die Hand geben müsse. Solches brauchte nun keines fernern Beweises jedoch wollen wir die Sache völlig zu illustriren / wenige Blätter nicht spahren / und nehmen also folgende zur Music wohlgesetzte Aria

(q) Hier möchte es Gelegenheit geben, etwas vom unisono zu schwatzen, weswegen ich mit Fleiß die gantze erste helffte der Aria hersetzen wollen, umb zugleich ein geringes Exempel, (von dem man sich weiter keine Mühe gegeben) anzuführen, auff was Arth ohngefehr die heutigen Practici den Unisonum in gewissen Fällen zu tractiren pflegen. Sie laßen nehmlich die Saiten-Instrumenta (sehr selten die blasenden) mit der Vocal-Stimme ein sauberes piano in unisono, oder auch wohl all' Ottava mit spielen, welches denn die dominirende, auff spirituelle Arth gesetzte Vocal Stimme besonders releviret, (zumahl wenn statt der Verhinderung starcker Bäße ein douces Basset gebrauchet wird) ihr gleichsam einen Zusatz giebet, und das Wesen derselben, physicè zu reden, dergestalt durch die umbliegende Lufft verstreuet, daß die Stimme dem Gehöre nach gleichsam weiter extendiret wird, und nicht mehr scheinet, als wenn die Saiten-Instrumenta mit spieleten, sondern als wenn alle durch den General-Unisonum entstehende Harmonie (wenn man also vom Unisono reden darff) von der Vocal-Stimme alleine herkäme. Wer aus der Erfahrung nicht observiret hat, daß dergleichen von berühmten Practicis gesetzte Arien in publico sehr offt den grösten Effect thun, ja berühmte Sänger bey dieser freyen und ungehinderten Arth gern ihre gröste Kunst und Brillant hervorsuchen; der kan sich hier von, folgende 2 Proben machen. Erstlich nehme er von einer solchen, in publico schon universaliter applaudirten Aria den Unisonum der Instrumente Weg, setze statt des doucen Bassettes den völlig accompagnirten Bassum-Continuum durch die gantze Arie, und producire sie in solcher Form noch einmahl in publico mit eben dem guten oder schlimmen subjecto des Sängers und allen übrigen Umbständen, so wird er ungezweiffelt finden, daß die Arie nicht mehr den vorigen Effect thut, und an publiqver Approbation 60. pro Cent wird verlohren haben; warumb? die dominirende oder singende Melodie wird nicht mehr durch vorige Accompagnemens releviret, das Gehöre bekömmet durch die andringenden Bæße mehr zu thun, und endlich fället die vormahls

acci-

Aria vor uns / da Aminta seiner Schäfferin mit diesen Worten unter denen Schatten der Bäume ~~folget~~: singet.
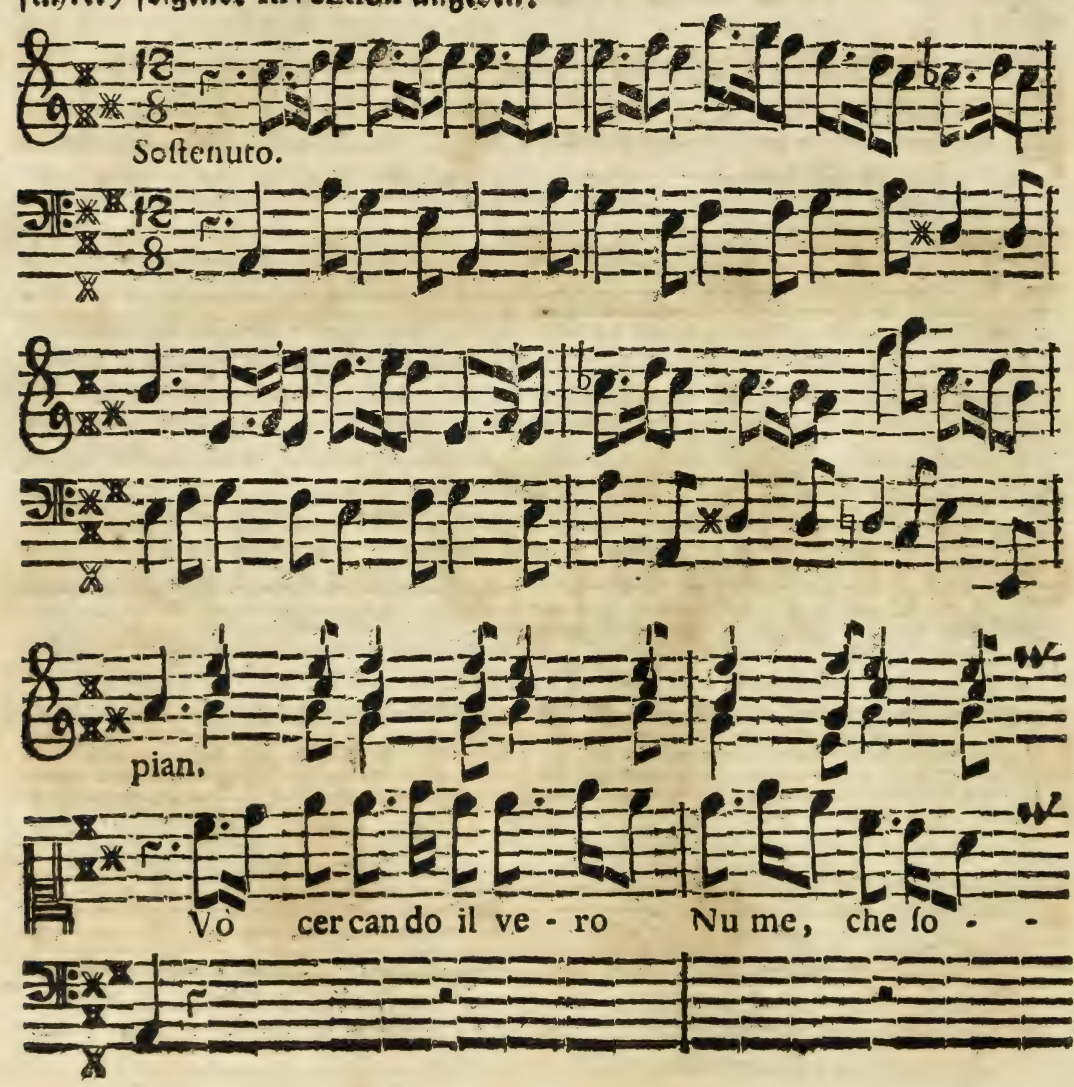
Vò cercando il vero Nume,
che sospira la mia fè.
Qual farfaletta intorno al lume
tra quest' ombre aggiro il piè. D. C.

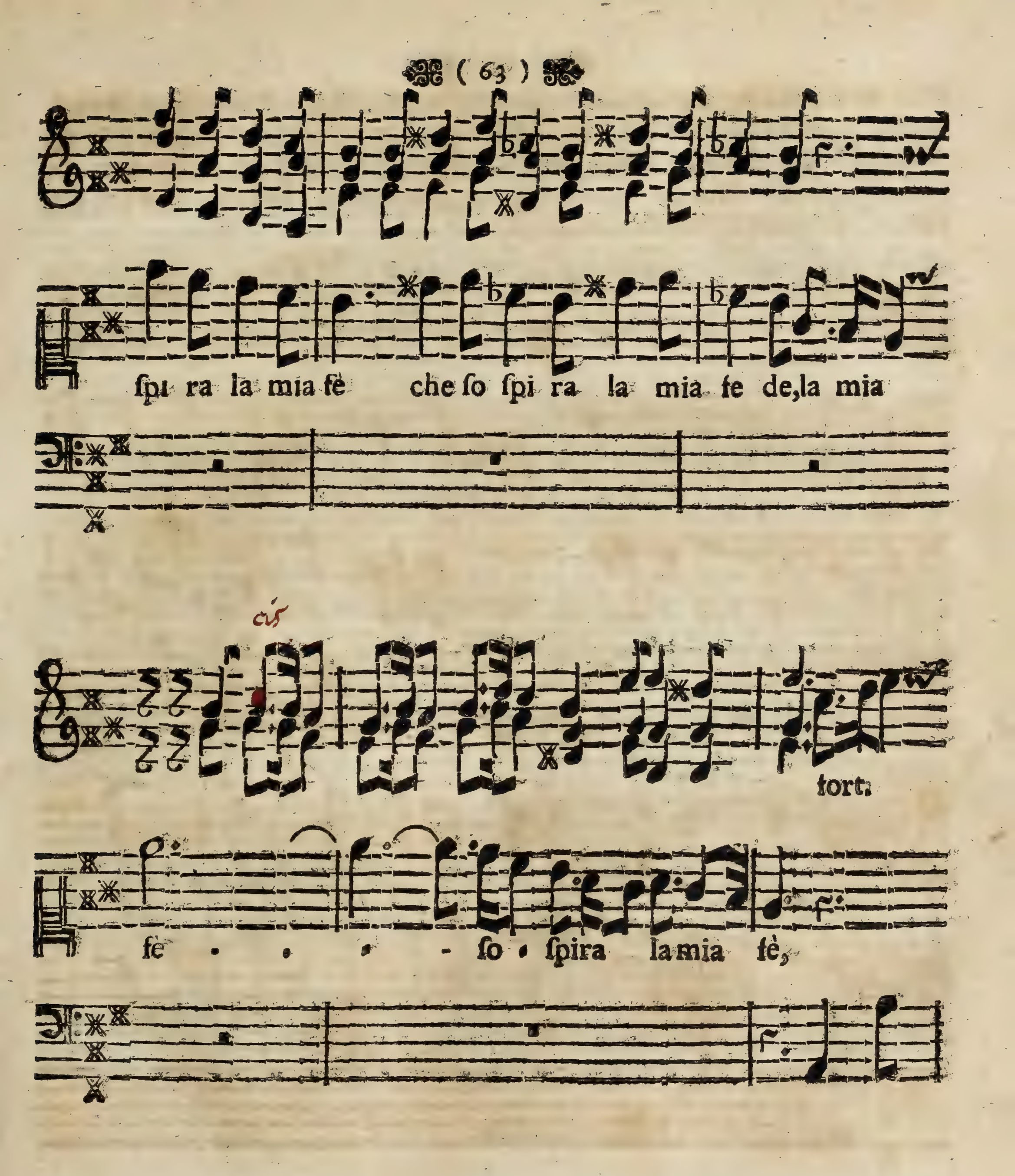
Diese an sich selbst schöne Aria giebet unserer Fantasie so gleich primo intuitu zu 6. 8. und mehr gantz differenten Inventionibus Anlaß / wofern man
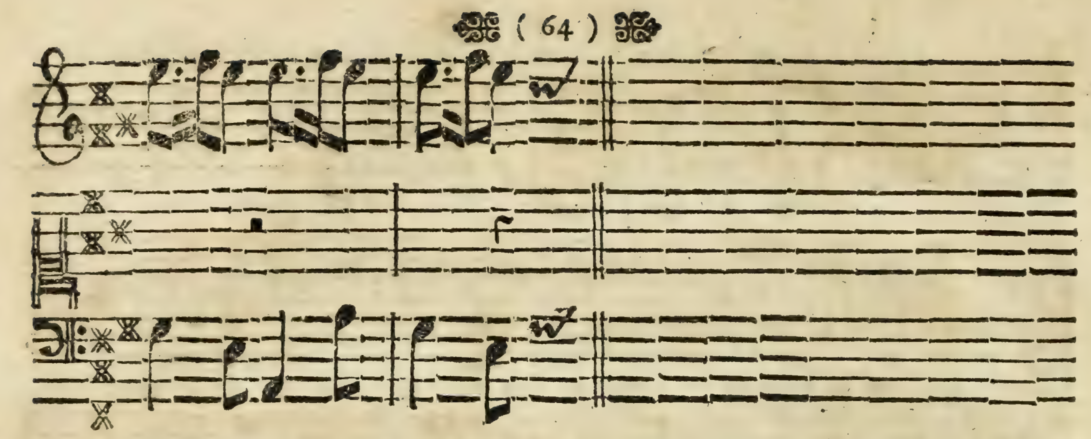
---

accidentaliter eingefallene, dem Gehöre aber jederzeit angenehme Abwechselung hinweg, welche zwischen dem forte des Rittornello, und piano der in unisono accompagnirten Stimme, zwischen dem tutti des Erstern, und zwischen dem wiederhohlten solo duetto, oder trio, des andern, dem Ohre jederzeit was neues zu thun gab. in summa, die gantze Aria ist Metamorphosiret, und muß nothwendig ihren vorigen Effect verliehren. Will manchen diese Probe schwehr und ungelegen fallen; so probire er es auff folgende leichtere Arth: Er lasse nehmlich eine piece, ein Rittornello, eine Arie &c. mit einer oder 2. Flutes douces, in unisono oder à 2. spielen, (man mag dabey die übrigen Stimmen nach Proportion accompagniren): so wird er gleich bemercken, wie wenig Effect diese unvollkommene Harmonie in pleno auditorio machet: Er laße hernach eben diese Piece mit einen saubern piano vieler Seiten-Instrumente in unisono accompagniren, so wird solches die vorige geringe Flöten Harmonie augenblicklich dergestalt releviren, daß es nicht mehr Violinen, sondern ein gantzer Chor Flöten scheinen, und einen gantz andern Effect hervorbringen wird. Man könte hier weitläufftige Exempel geben, (insonderheit auch was den unisonum vieler verwechselten Instrumente betrifft): allein es fliesset schon aus obigen, daß überhaupt der Unisonus, wenn er debito modo & loco recht gebrauchet wird, etwas schönes und effectives in sich habe, wofern man nur keinen abusum daraus machen, und die gantze Music in unisono producyren will. Ich gestehe, daß ich öffters meine speculationes physicas über diese, und viele andere dergleichen schlecht aussehende Experimenta Practica gehabt / welche sich endlich noch hin und wieder deduciren liesen, wofern es hujus loci wäre. Dergleichen Dinge aber kommen denen puris putis Theoreticis eben so frembde vor, als denen thüringischen Bauren die Chinesische Sprache. Denn sie seynd meistentheils (nicht alle) fein Massiv fabriciret, daß, was sie nicht auff dem Pappiere mit 5. Fingern betasten und begreiffen können, das erreichen sie auch nicht mit ihren Verstande. Bißweilen wollen sie dergleichen vermeinte Bagatellen imitiren; aber wenn es zur Production kombt, so will es nicht klingen, und man weiß nicht, wo es ihm sitzet. Das heist denn nach dem bekandten axiomate; duo cum faciunt idem, non est idem.

man sie nur ein wenig nach ihren Worten und Umständen / oder sage ich nach denen Locis Topicis betrachten will Uber haupt könte man erstlich auff die Tendresse des Affectes fallen / und da möchte sich unter andern in einer Siciliana, (welche Arth der Composition gern etwas languissantes bey sich führet) folgende Invention angeben:



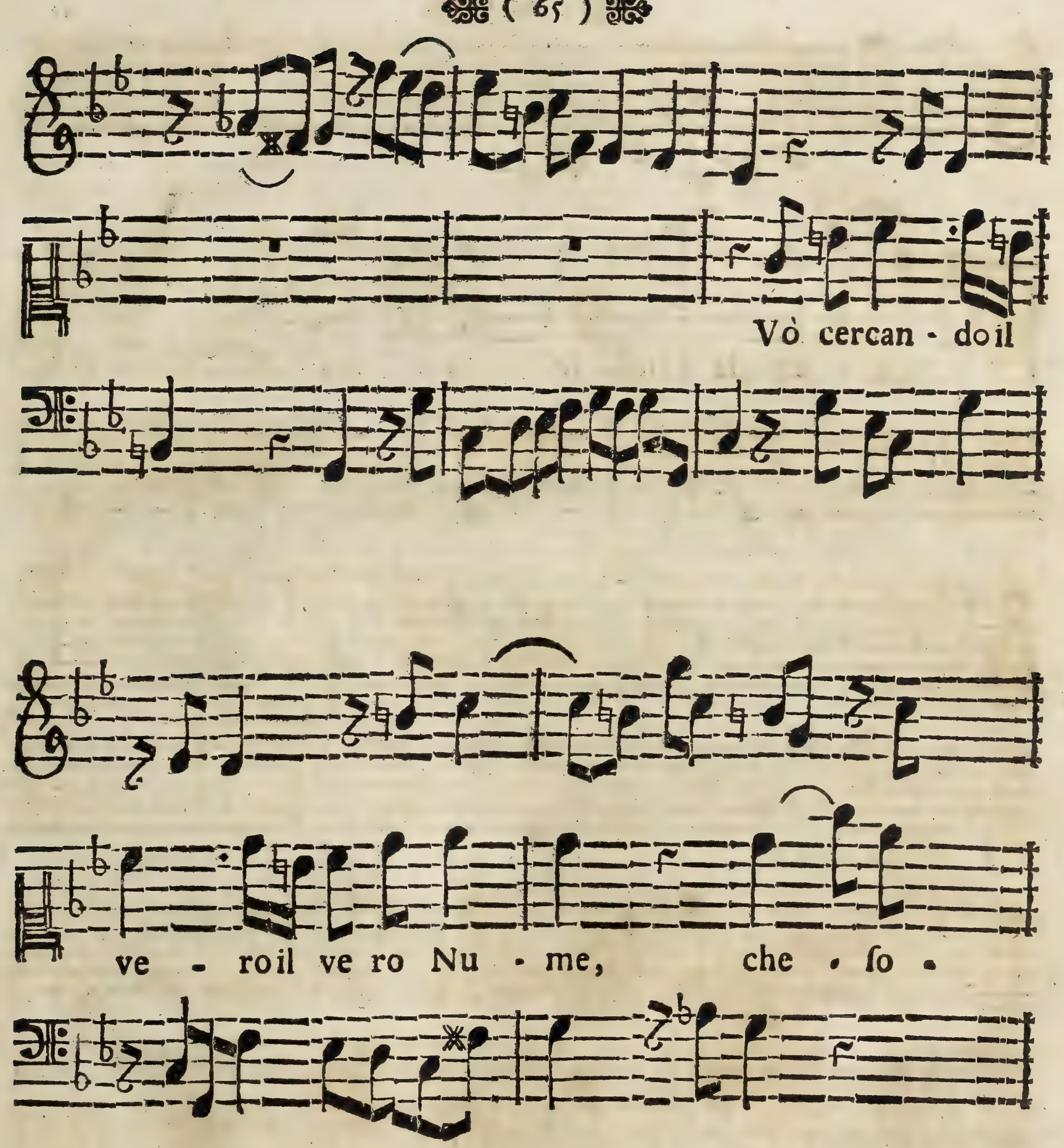


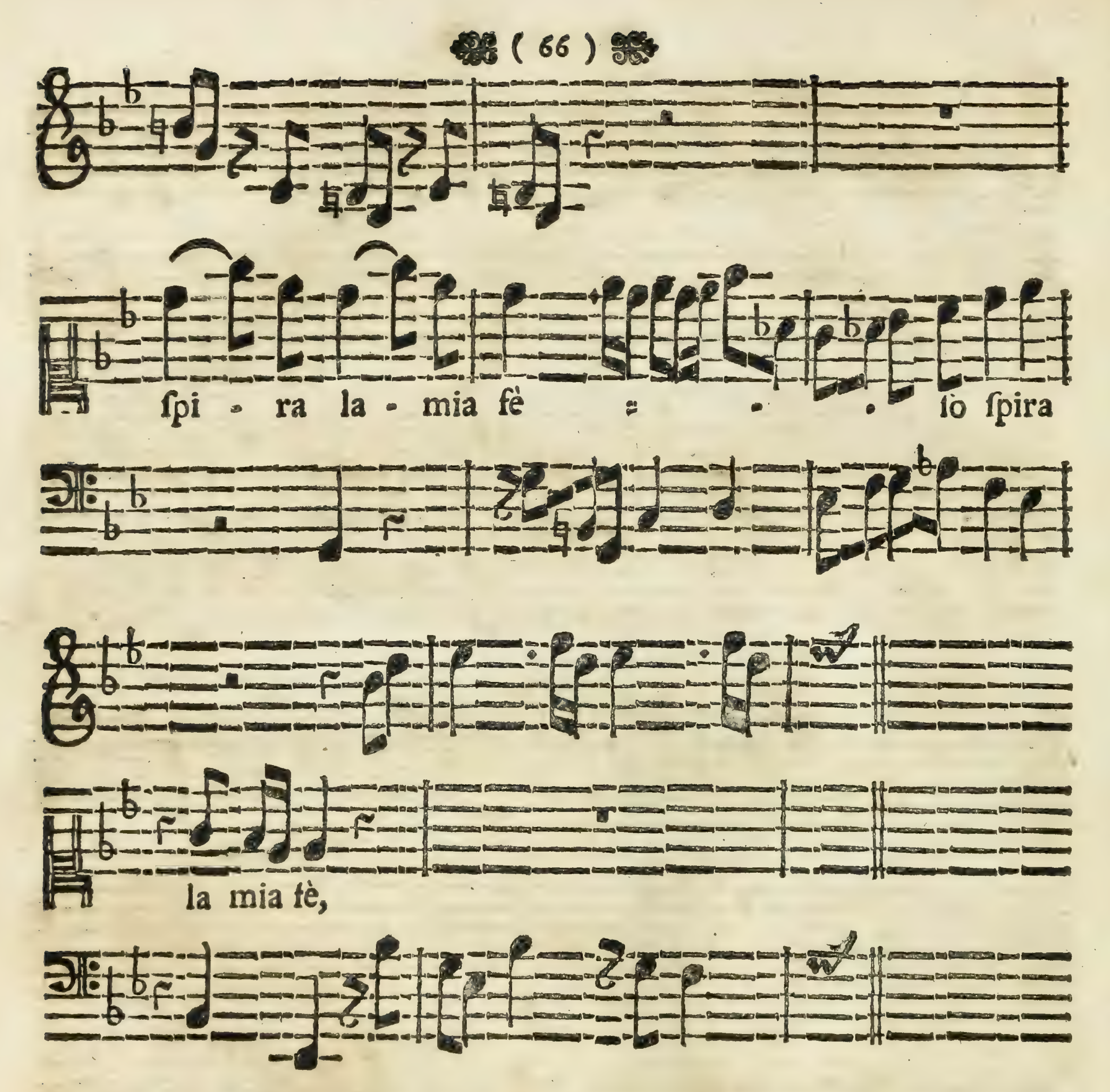
spi ra la mia fè che so spi ra la mia fe de,la mia
cis
fort:
fe . . . . - so spira lamia fè,



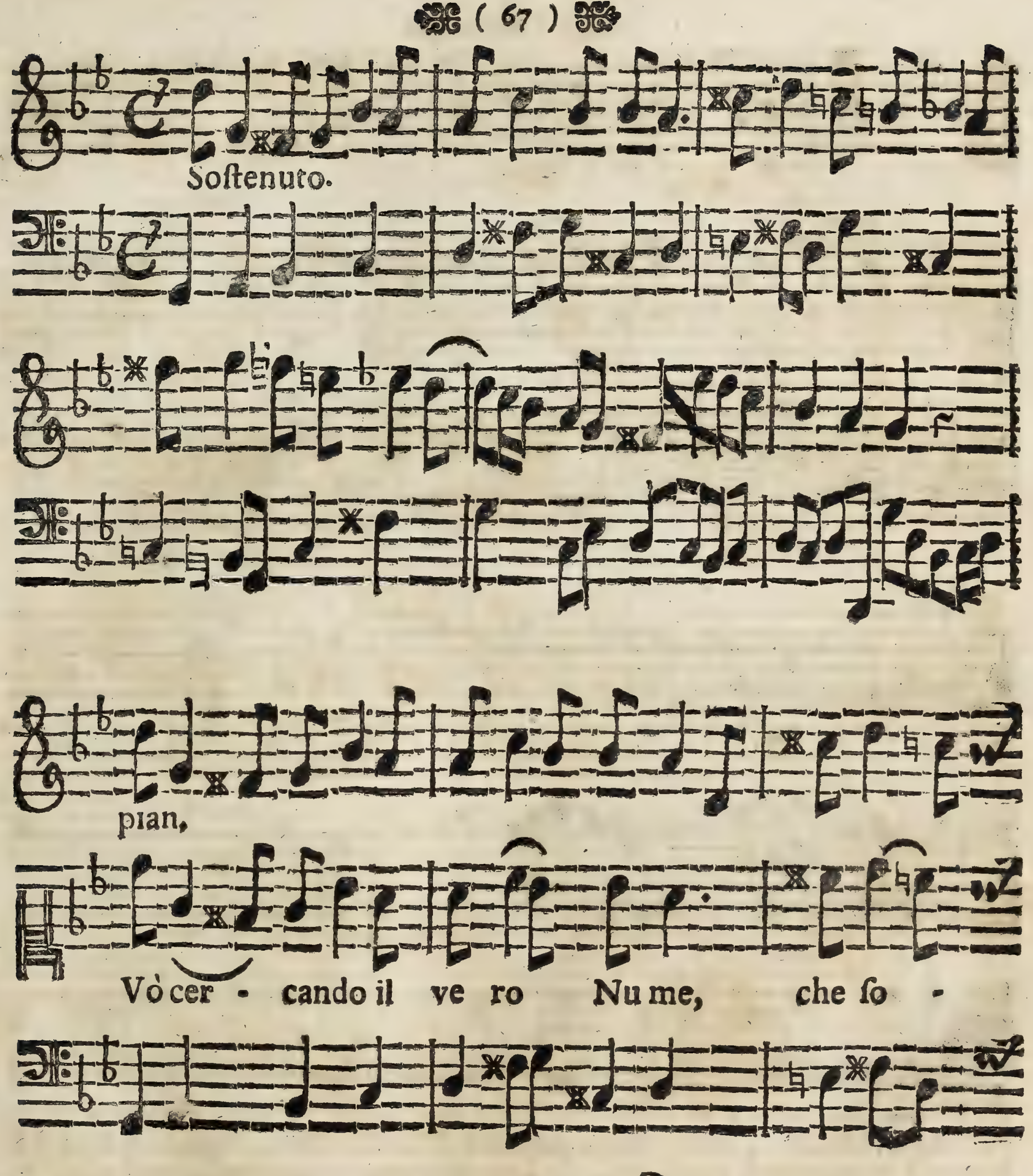
Wollen wir zu Special-Expressionibus schreiten / so könten wir vor allen betrachten: Die seufftzende Liebe; und hierauff möchte folgende Invention alludiren:

pian.


Vò cercan - doil
ve - roil ve ro Nu - me, che - ſo -



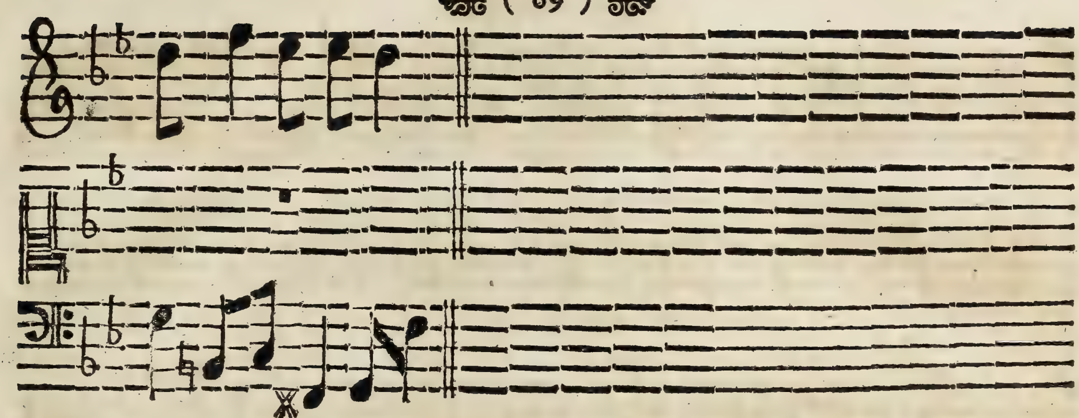
Drittens kŏnte man Occaſione des Textes, den ſeine Geliebte ångſtlich ſuchenden Aminta, in einen bizarren / mit ſyncopationibus und ſemitoniis angefŭlleten Themate vorzuſtellen ſich bemŭhen. Hier wŭrde ſich doppelte Gelegenheit zur expreſſion zeigen / und mŏchte folgendes zum Exempel dienen:


Sostenuto.
pian,
Vò cer - cando il ve ro Nu me, che so -

ſpi - ra ſo - ſpira la - mia te - - -

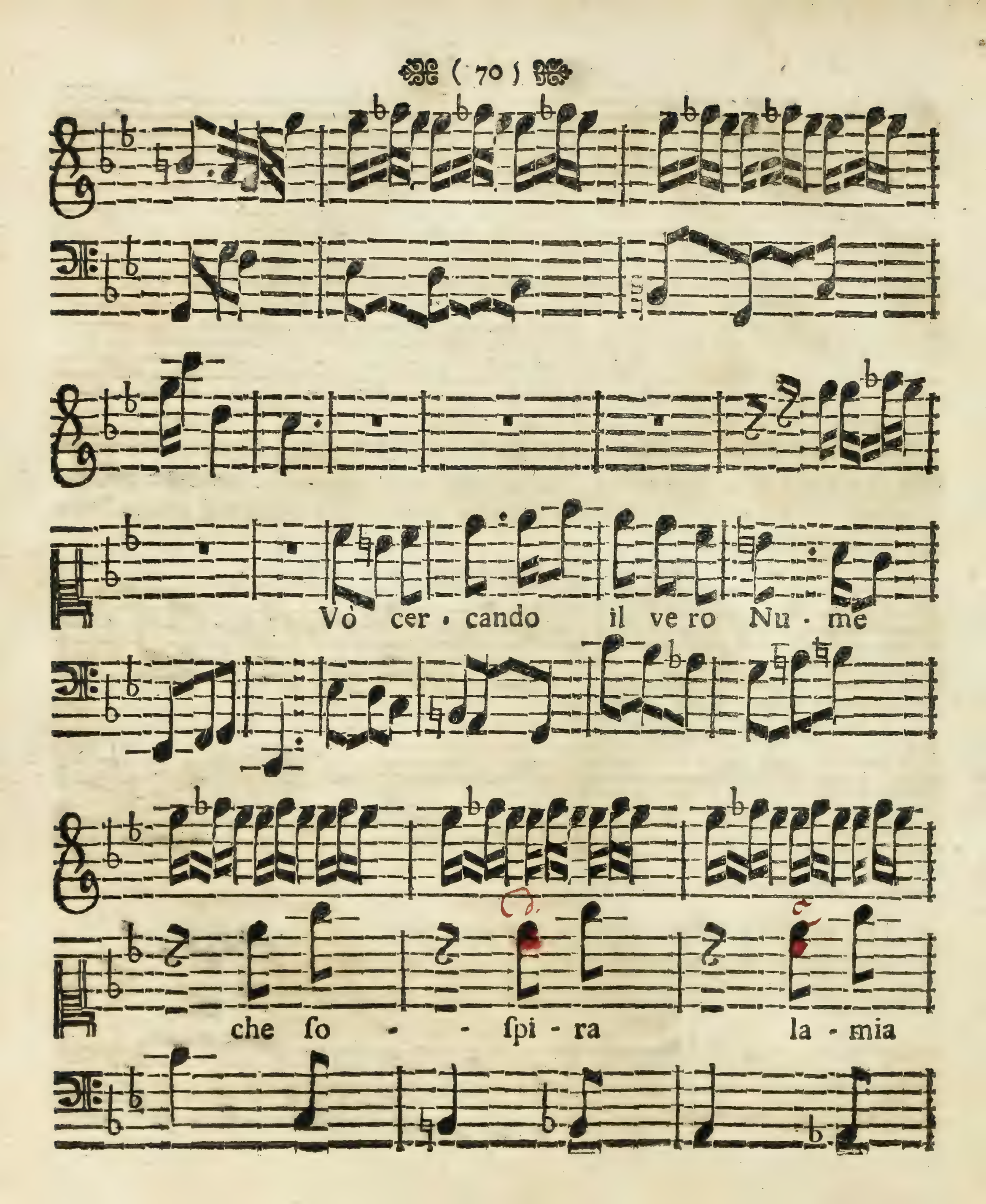
fort.
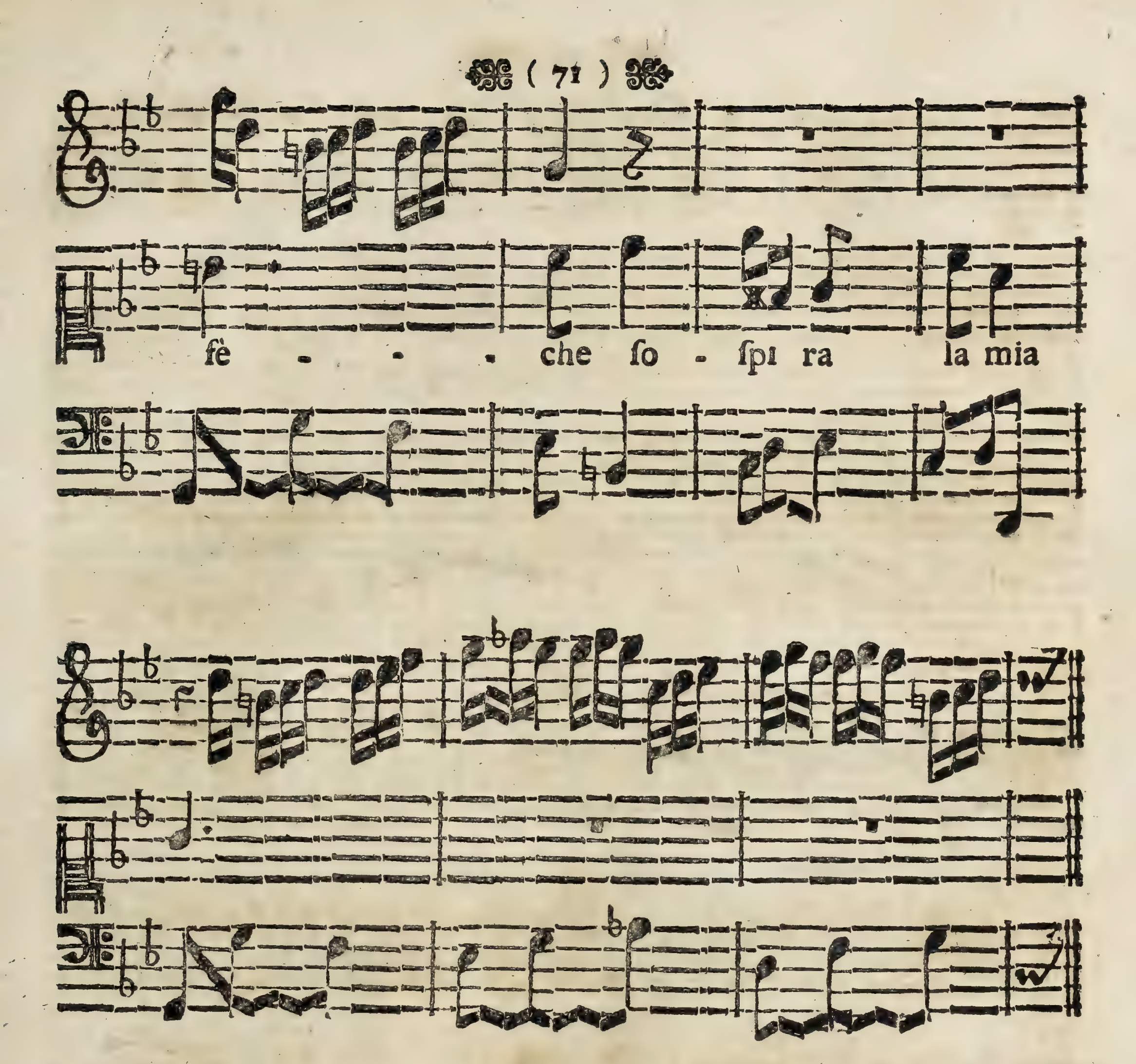
la - mia fè.



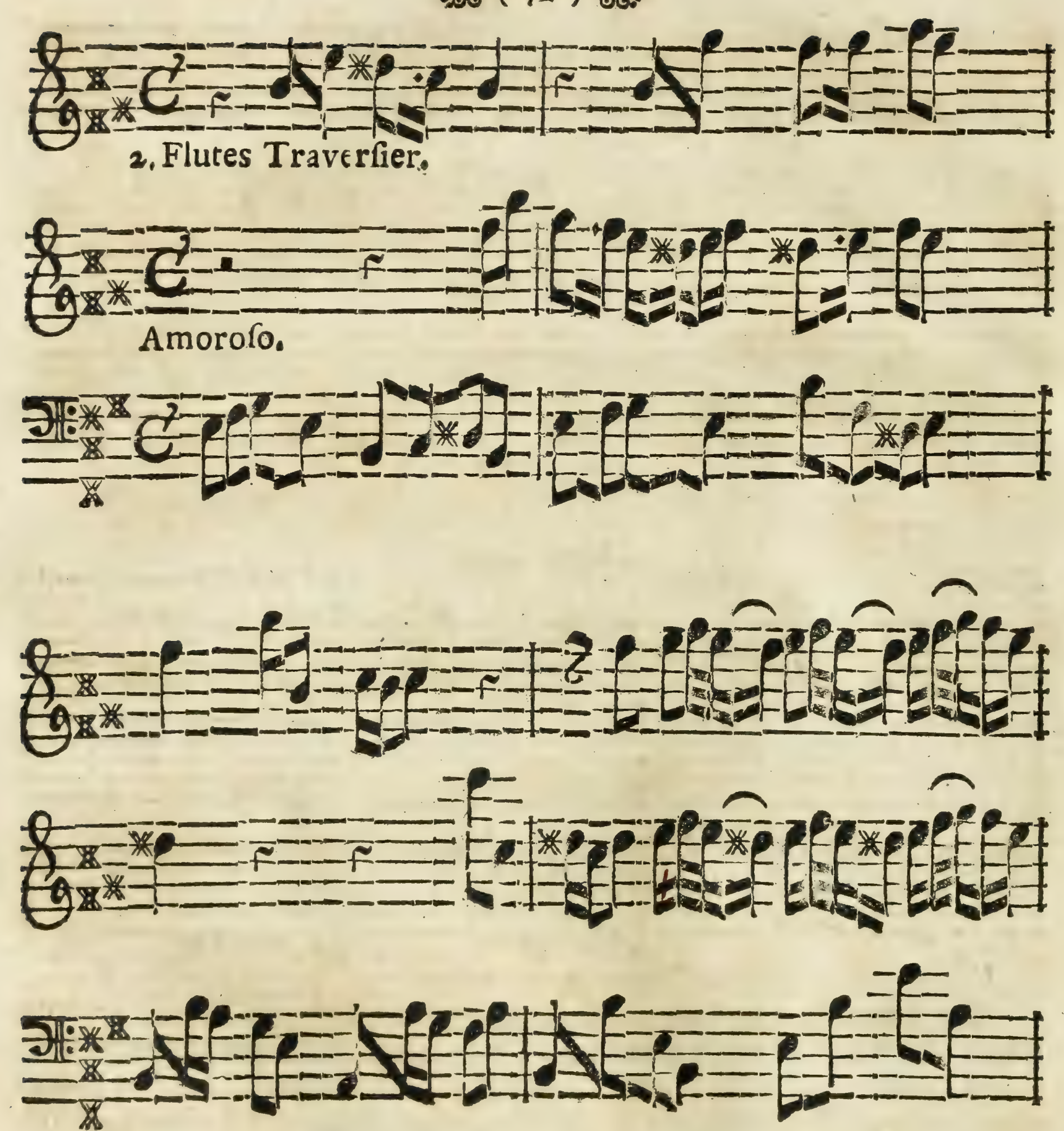
Vierdtens könten wir uns den Effectum oder das Conseqvens des Suchens vorstellen / und glauben / daß Aminta nunmehro seine Geliebte gefunden habe / da denn die Fantasie Gelegenheit nimmet / spielende Liebes-Blicke zu exprimiren:

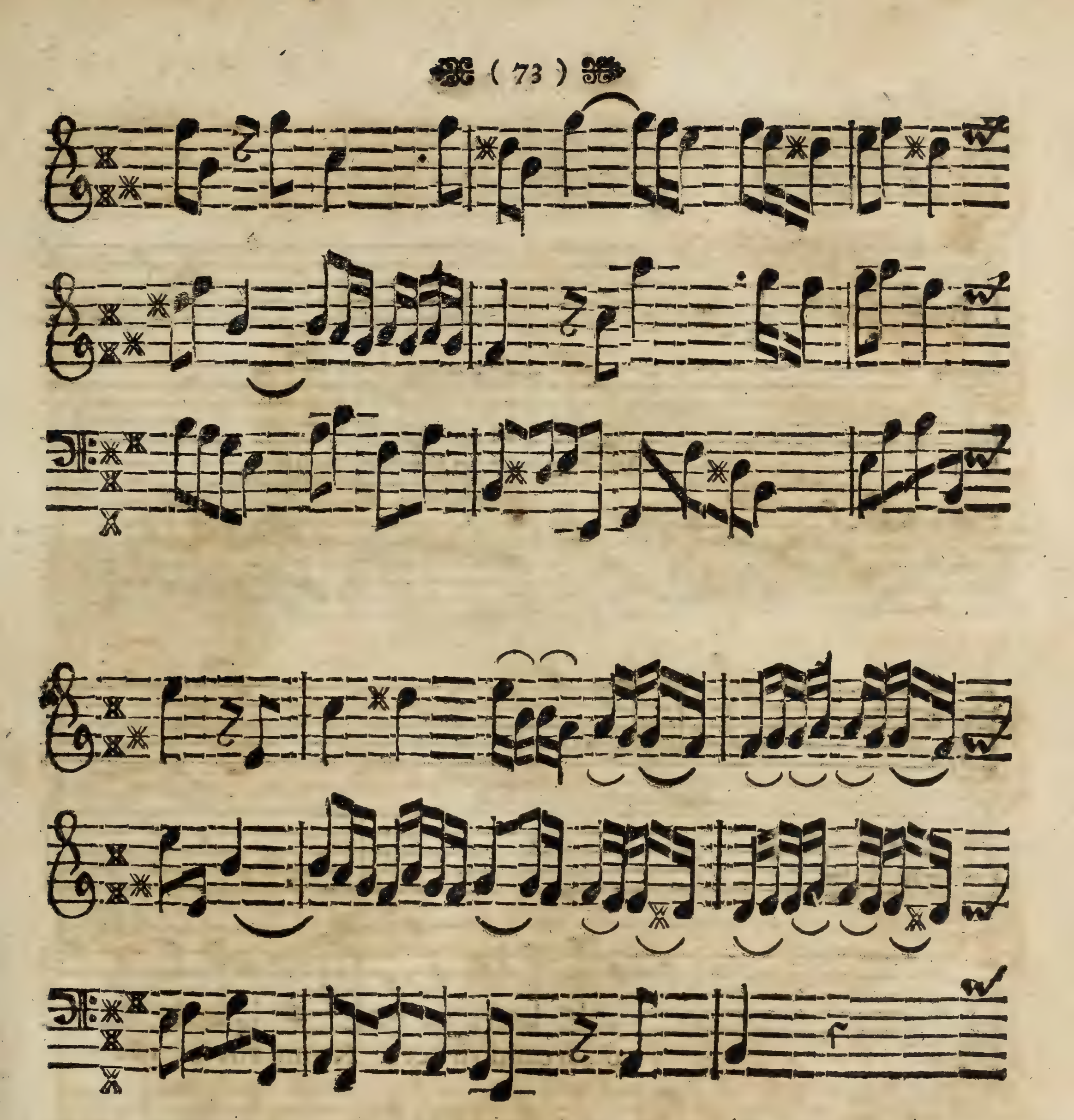
Flauti unisoni.

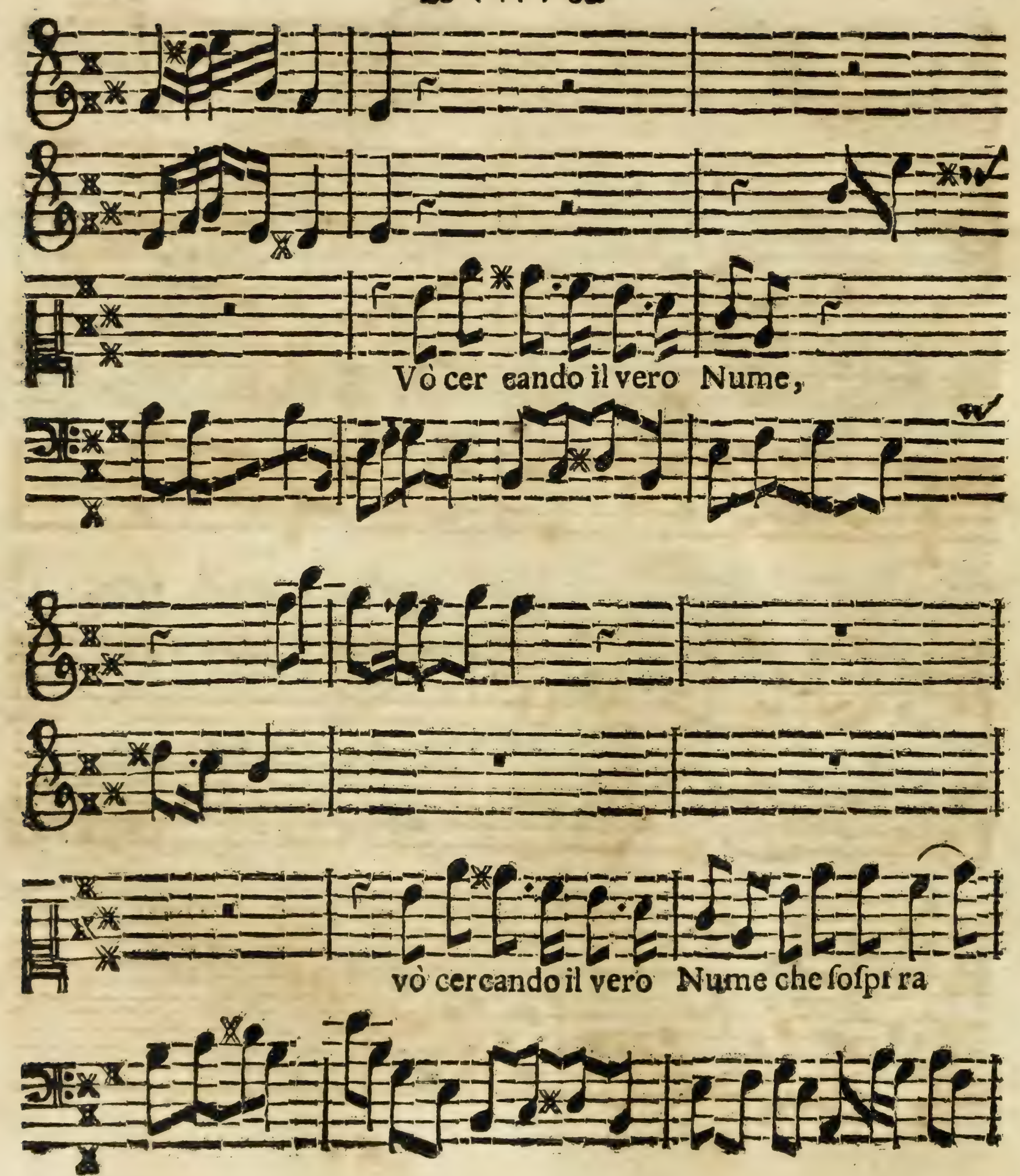

Vò cer - cando il ve ro Nu - me
che so - - spi - ra la - mia

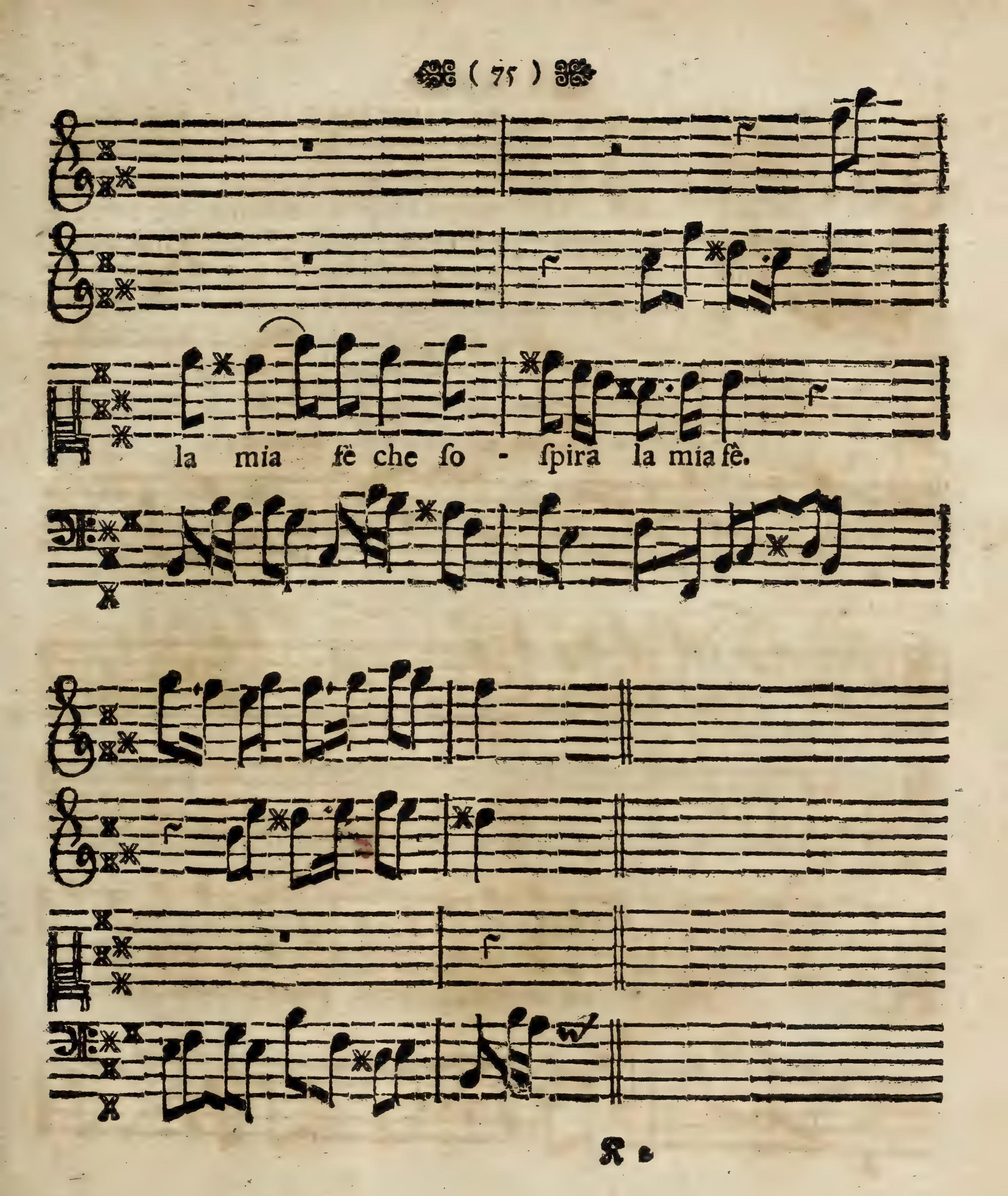


Endlich erfolget der andere effectus, nehmlich die Gegen-Correſpondenz ſeiner Geliebten / und alſo könte man z. e. in einem duett zweyer wohlchoiſirten / Inſtrumente durch ſtete Abwechſelung angenehmer Con- und Diſſonantien / vorzuſtellen ſuchen: Die in Gegenliebe gleichſam ſtreitende jedoch ſich jederzeit wieder vereinigende Gemüther zweyer Verliebten. Hier mag es folgendes Exempel ſeyn.
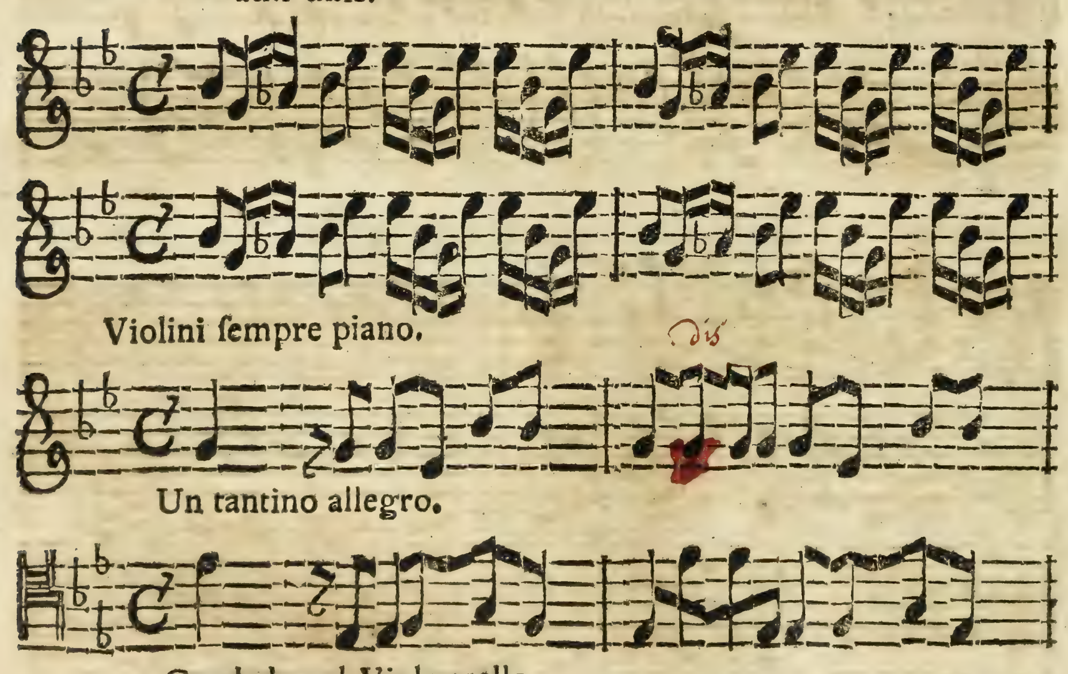

2. Flutes Traversier.
Amoroso.

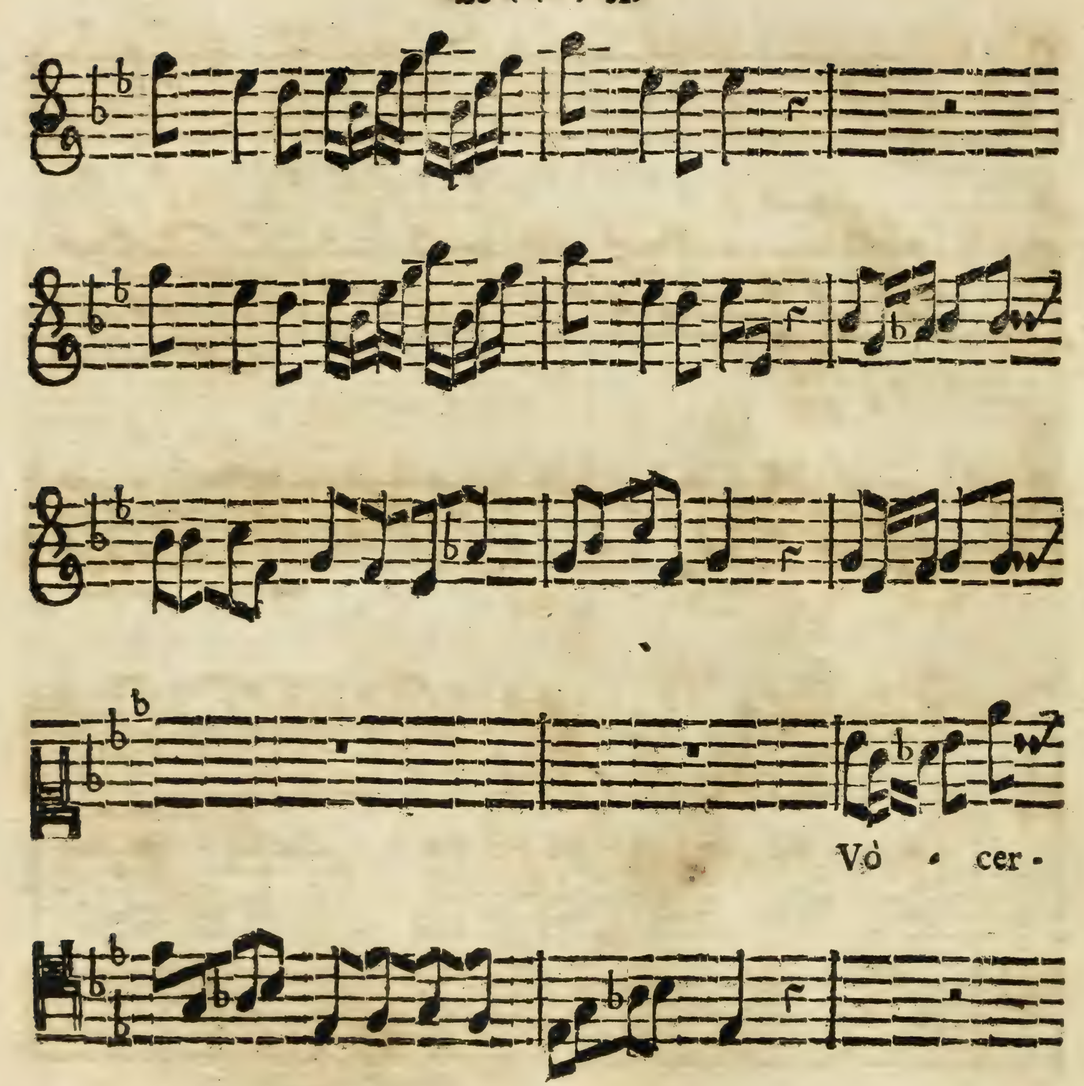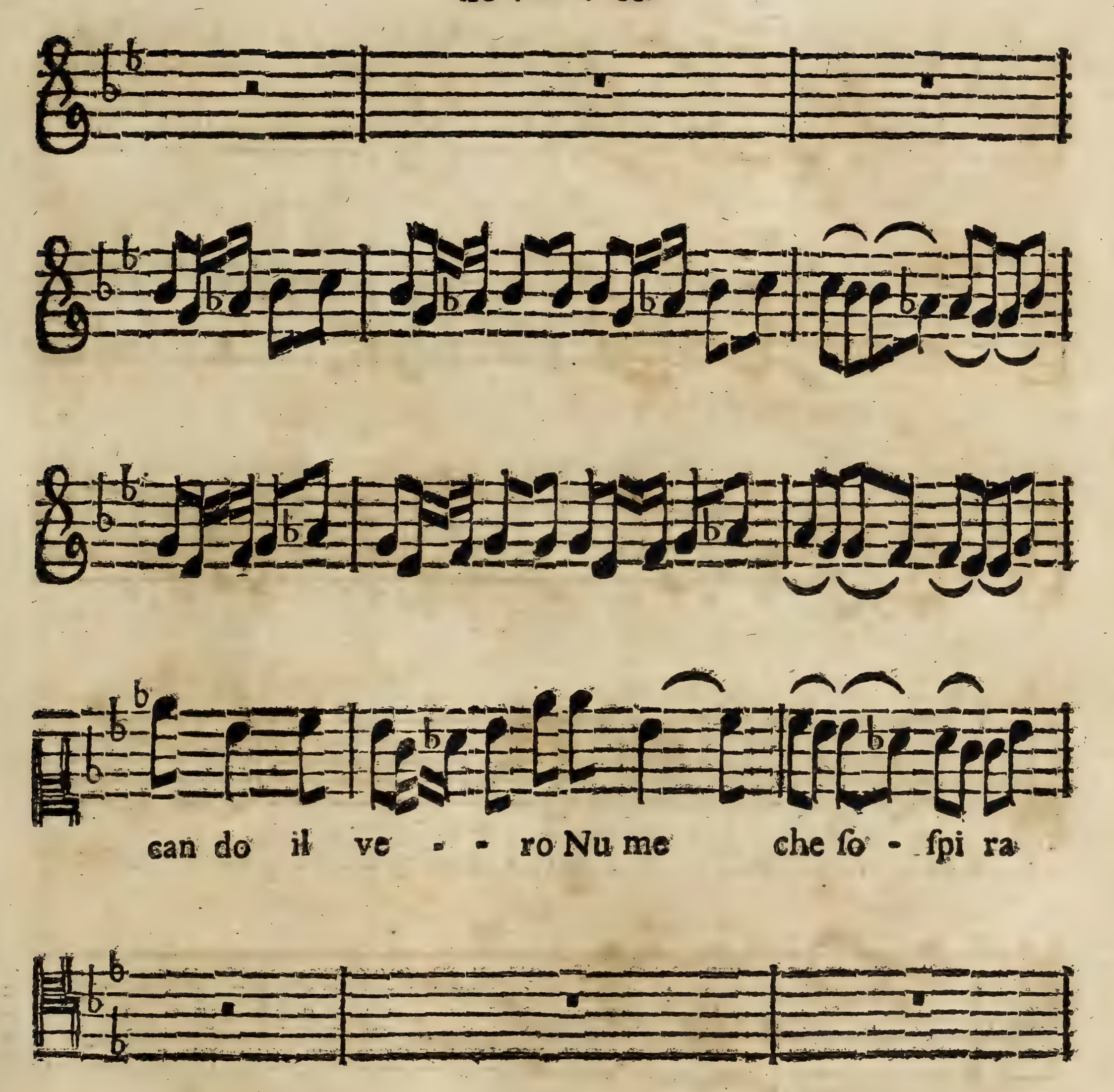



Vò cer eando il vero Nume,
vò cercando il vero Nume che sospi ra
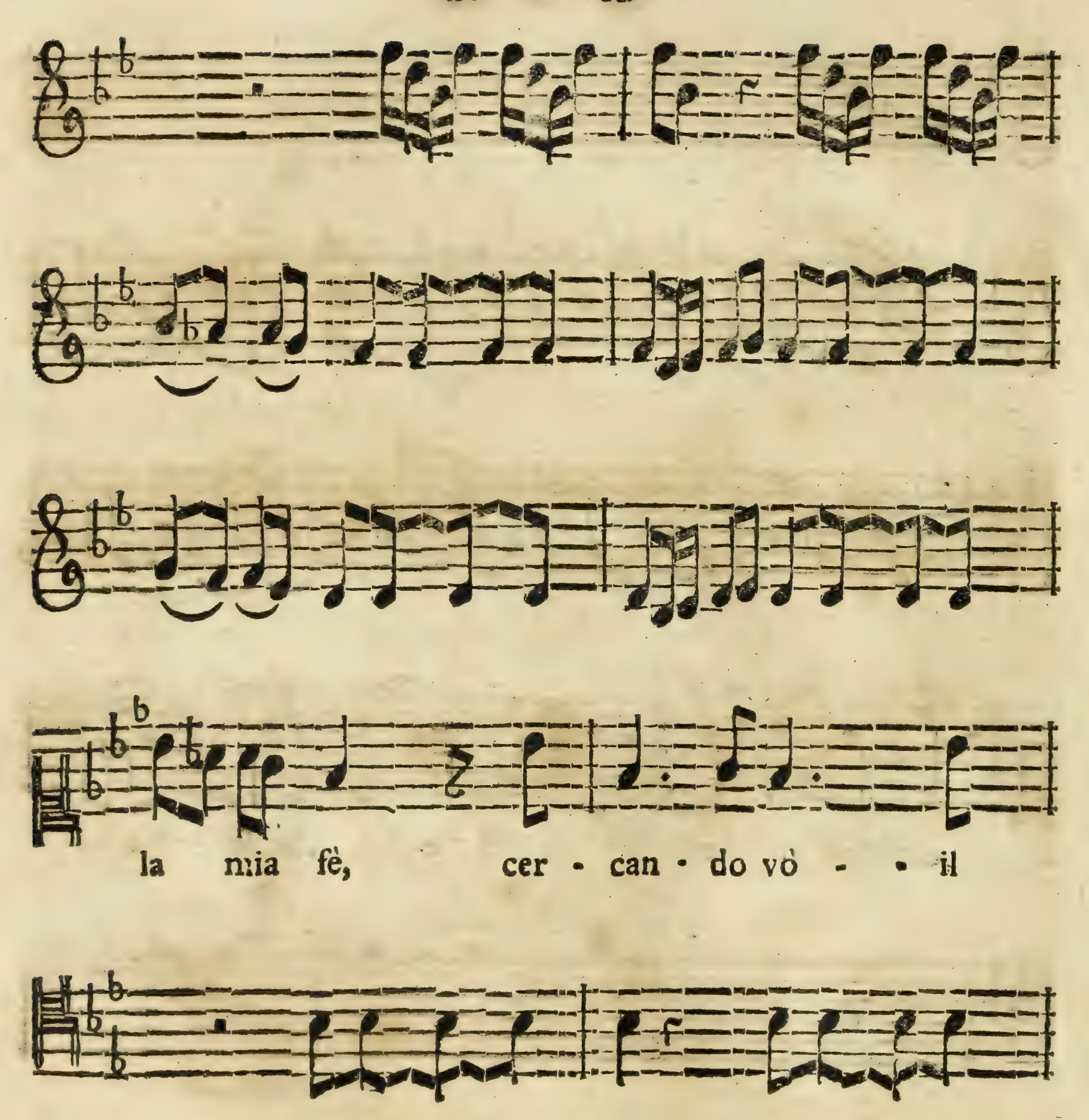

la mia fè che ſo - ſpira la mia fè.

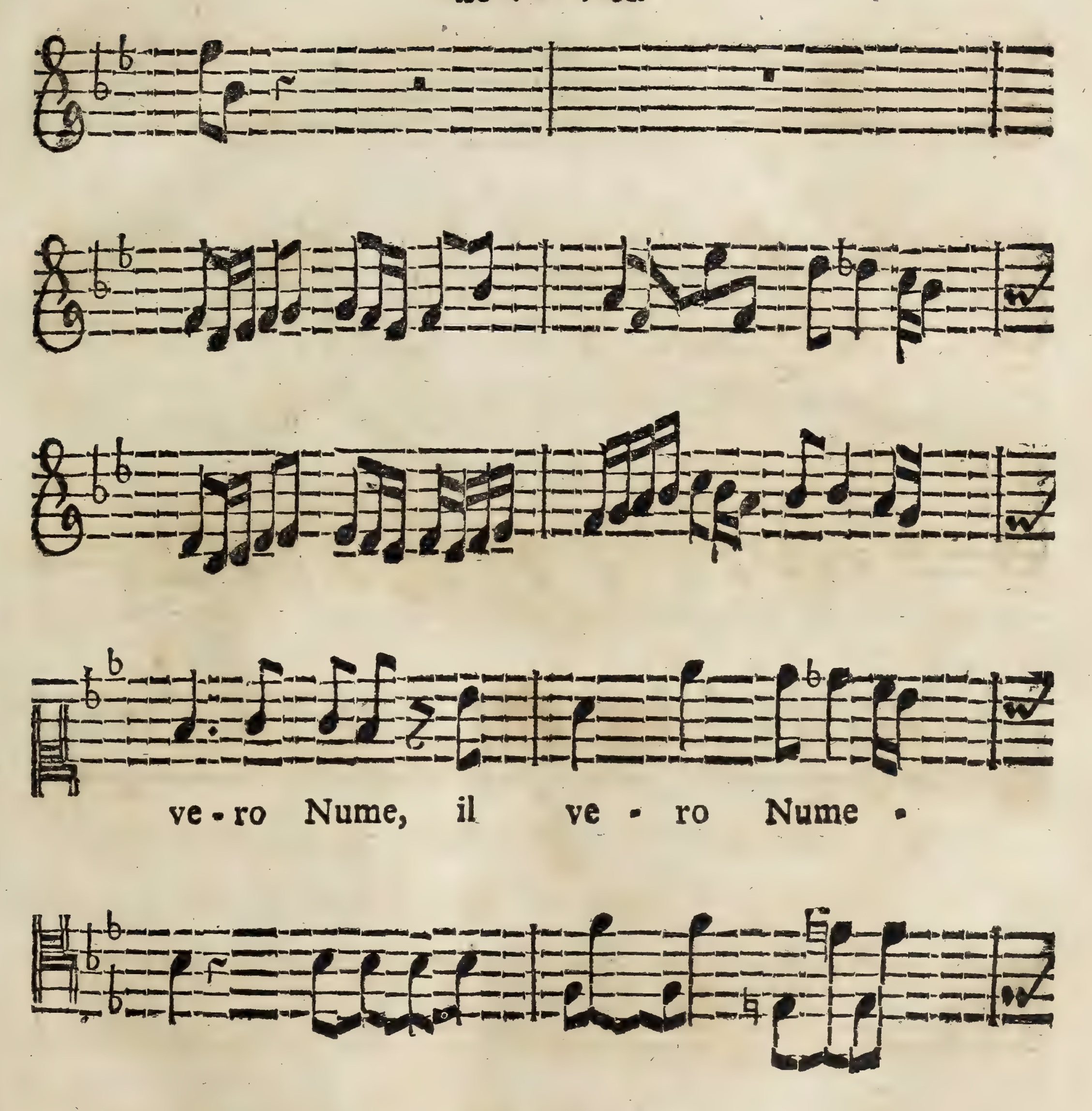
Dieses wären nun Inventiones genug vor das Da Capo dieser Aria, und also könte man den andern Theil derselben / occasione der folgenden schönen Worte gar wohl / wie öffters gebräuchlich / mit einer gantz neuen Invention anfangen. Allein gesetzt / es hätten uns obige Inventiones bey dem Da Capo nicht so gleich zufliessen wollen; oder es fände unsere Fantasie im andern Theile der Aria mehr expressive, und uns anständigere Ideen, so kan man hier auf gleiche Art/wie oben gezeiget/die Invention der gantzen Aria gar wohl aus dem andern Theile derselben nehmen; und da möchte uns sonderlich die Farfaletta zu allerhand badinanten Ideen Gelegenheit geben / z. e.

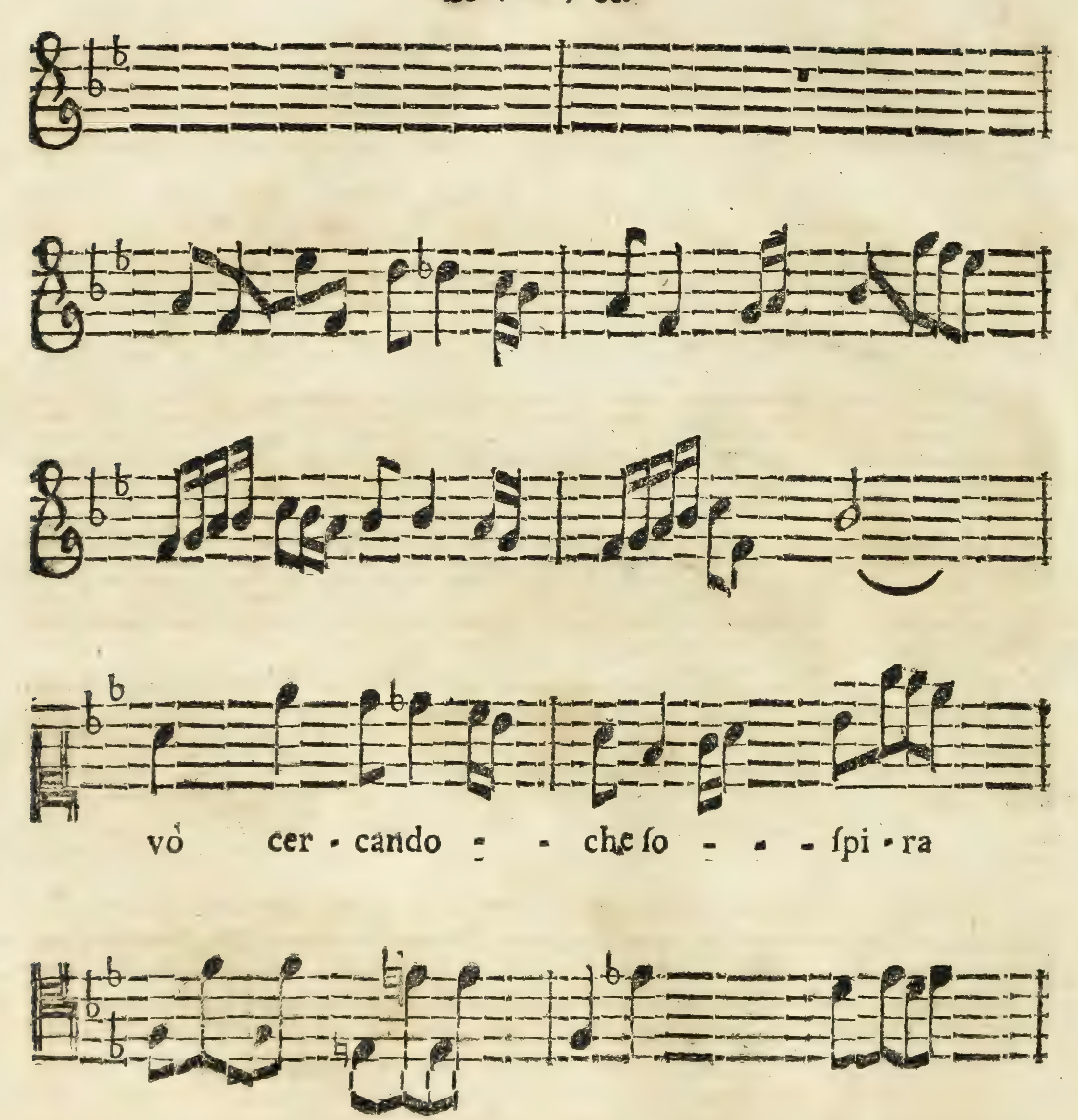


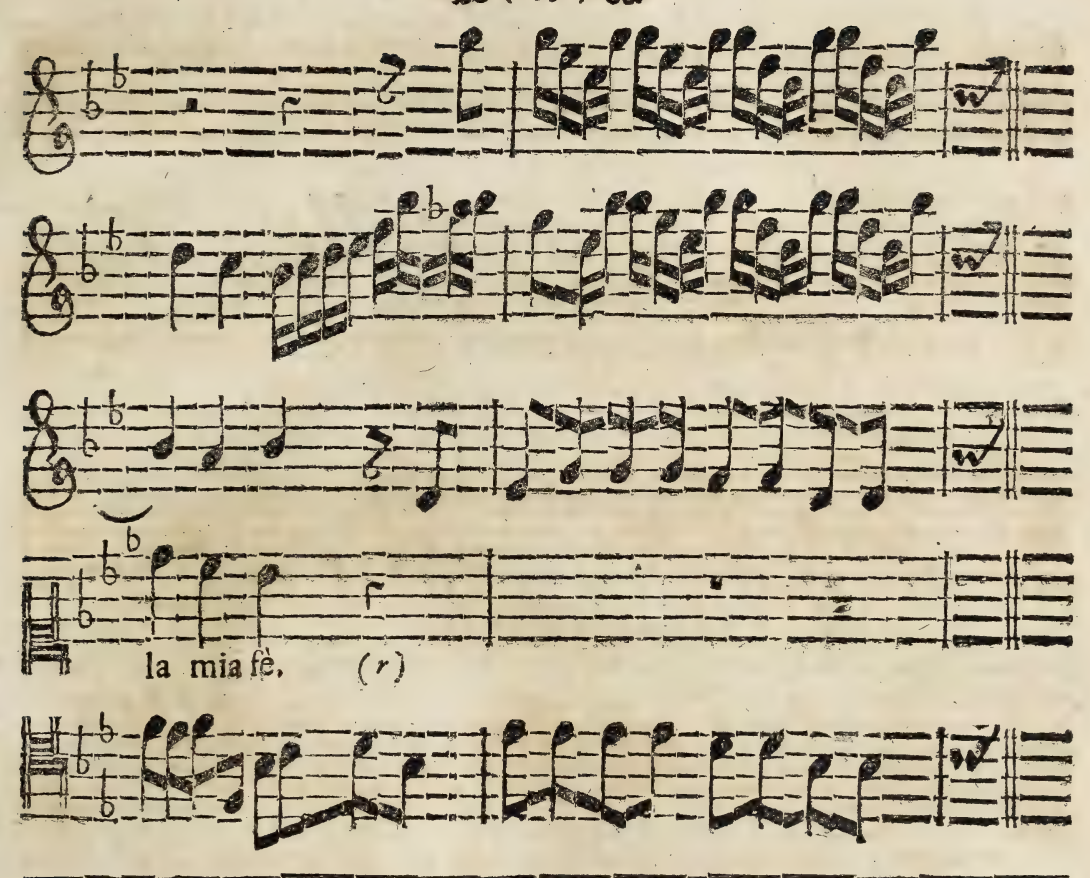

Vò cer-


can do il ve - - ro Nu me che so - spi ra


f
la mia fè, cer - can - do vò - - il
f
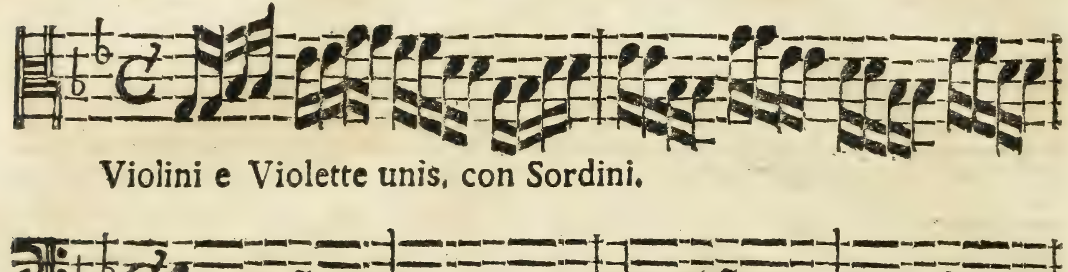

ve - ro Nume, il ve - ro Nume -

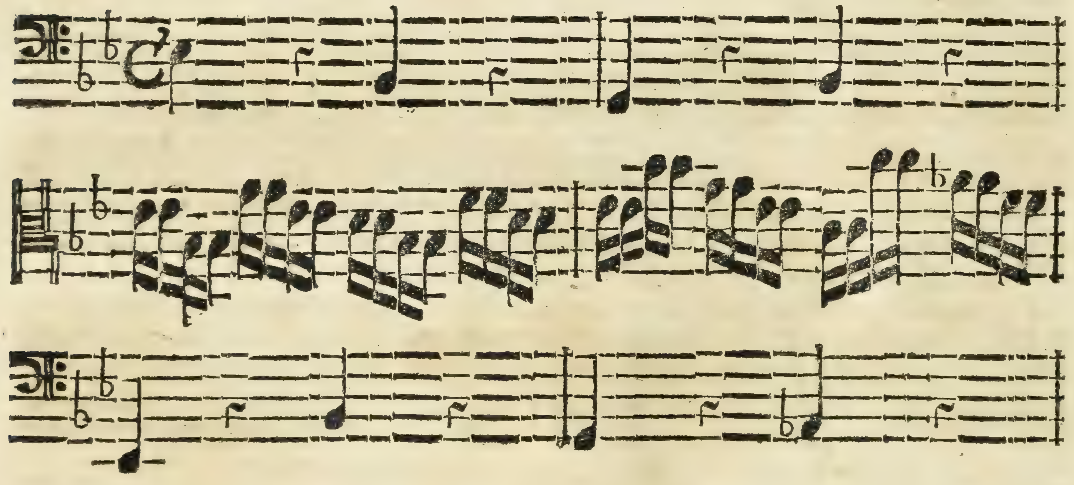

vò cer - cando - - che so - - - spi - ra



(r) In dieser Aria gibt es nichts gekünsteltes von Noten, sie kan aber vielleicht bey völliger Elaboration, an Gout, Brillant und Accompagnement so ausgekünstelt werden, daß sie in publico nothwendig vollkommenen Effect thun muß. Ubrigens gehet sie zwar aus dem Dis, die Invention aber muß deswegen nichts pathetisches, ernsthafftes oder klagendes in sich haben, und werden so wohl Brillante Concerte, als in gewissen Fällen die allermuntersten Arien mit dem grösten Effect, in diesen schönen Tone gesezet. Indeß erhellet aus allen bißherigen, occasione der Loc. top. gegebenen Exempeln deutlich, daß man einerley Worte und Affect in unterschiedenen, und nach der alten Lehre einander gantz contrairen Tonen gar wohl exprimiren kan: dahero lauter Tand ist, was von denen alten de proprietatibus modorum geschrieben und nachgeschrieben worden, als ob ein

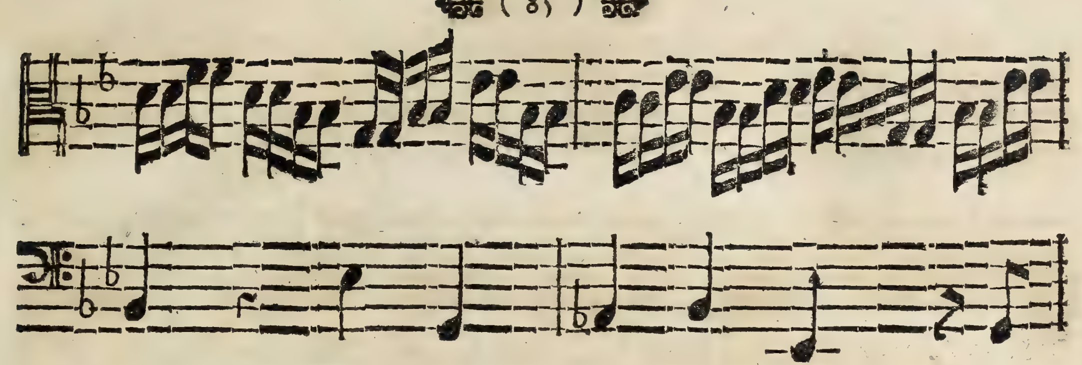
Endlich könten wir noch ratione loci & temporis: den im Schatten herum irrenden Aminta betrachten. Die Expressiou der dunckeln Schatten kan unserer Fantasie zu mancherley Einfällen Gelegenheit geben. Hier mag es folgende seyn.



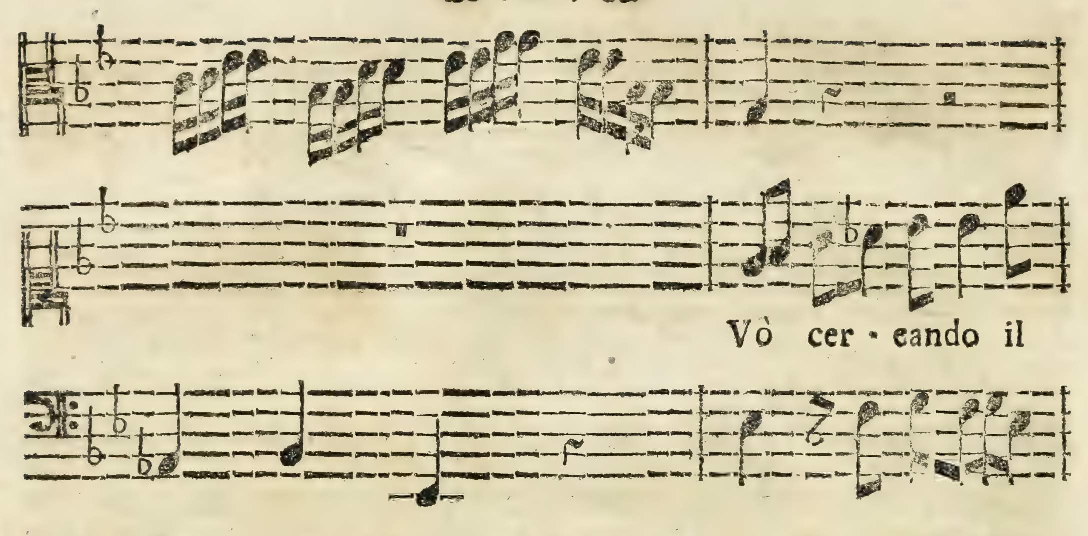


Modus lustig, der andere traurig, der 3te devot, heroisch, kriegerisch &c. seyn solle. Ja, wenn auch diese proprietates Imaginariæ an sich selbst ihre Richtigkeit hätten, so würden doch selbige bey dem geringsten Unterscheid der gebräuchlichen Temperaturen, (worinnen die Instrument-Stimmer niemahls accurat eintreffen) noch mehr aber bey Veränderung des Chor-Cammer-und Französischen, item des extravaganten Venetianischen Tons alle Augenblick Schiffbruch leiden. Meines Erachtens haben die alten in Erforschung der Eigenschafften ihrer Modorum eben die Fehler begangen / die wir noch heute zu Tage nicht selten in Judicirung einer Musicalischen Piece begehen. Denn wenn wir z. e. aus diesen oder jenen Tone (wozu etwan ein guter Componist am mei-

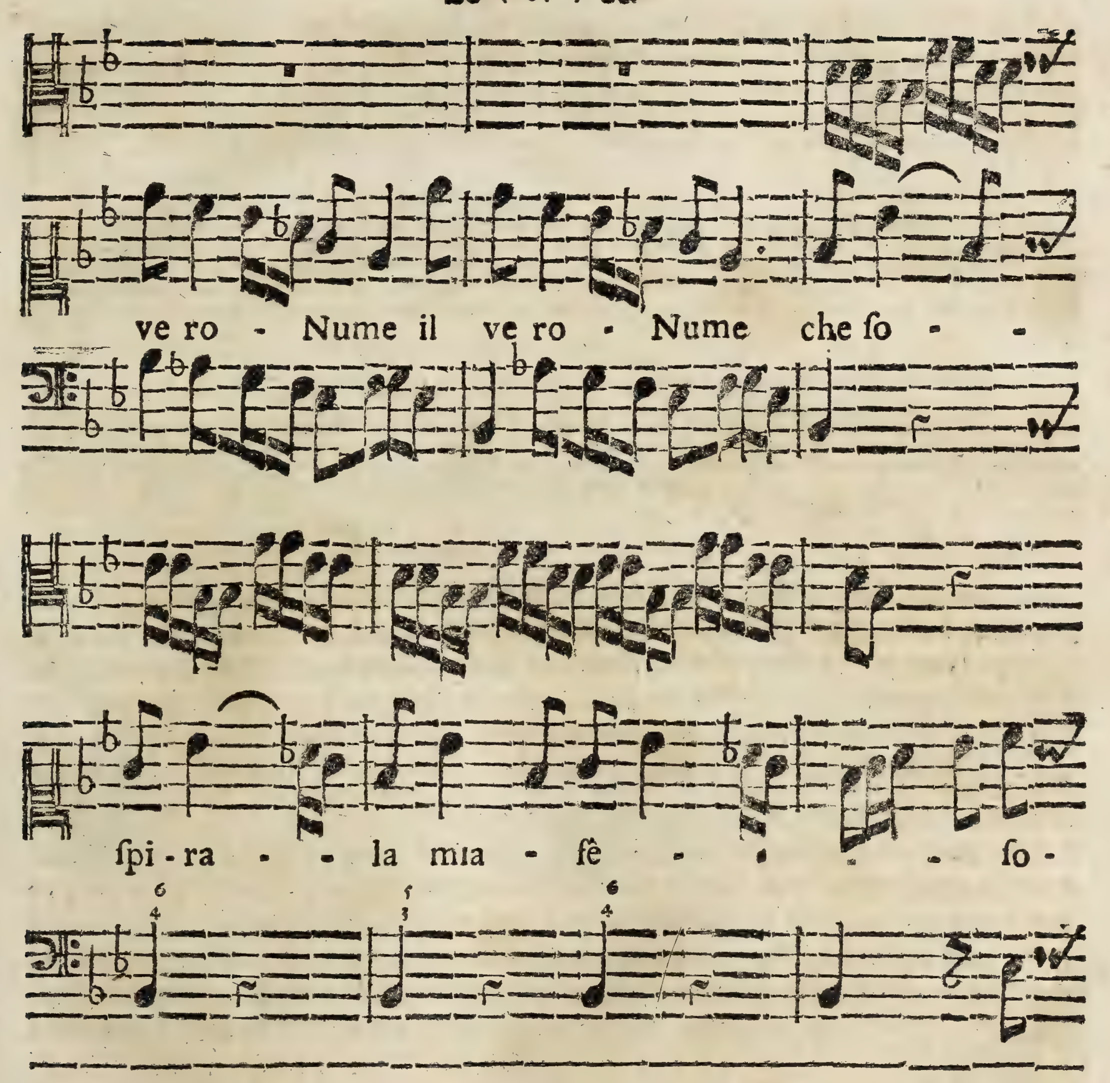
sten



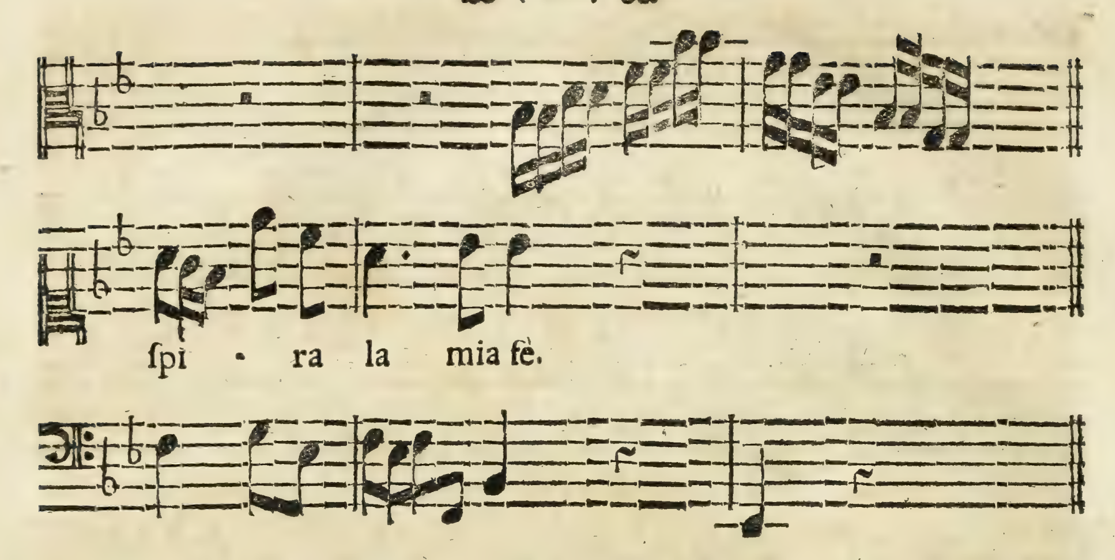
ſten zu incliniren pfleget) eine oder mehr ſchöne tendre, plaintive oder ernſthaffte Arien finden, ſo ſchreiben wir den guten Effect der Aria, lieber dem Tone ſelbſt, nicht aber dem guten Einfalle des Componiſten zu, und machen ſo gleich eine proprietatem modi daraus, als ſolten in dieſen Tone nicht wohl contraire Worte und Affecten können exprimiret werden; welches aber ärger, als falſch iſt, und mit 1000. ſchönen Exemplis in contrarium, kan erwieſen werden. Denn en general mag man wohl ſagen, daß ein Ton zu Exprimirung der Affecten geſchickter ſey, als der andere; wie uns denn bey heutigen guten Temperaturen, (von alten Orgel-Wercken reden wir nicht) die mit ✕ und b. doppelt und 3fach bezeichneten Tone, vornehmlich im Theatraliſchen Stylo als die ſchönſten, und expreſſiveſten vorkommen, dahero ich zu Erfindung eines ungeſchmackten pur-diatoniſchen Clavieres nicht einmahl rathen wolte wenn es auch Practicabel wäre: allein daß man ſpecialiter dieſem oder jenem Tone den Affect der Liebe, der Traurigkeit, der Freude ꝛc. zu eignen will, das gehet nicht gut; Wolte man hier einwenden, es wären ja natürlicher Weiſe die Tone d ✕, a ✕, b dur, zu furieuſen Sachen viel geſchickter, als etwan das zur Gelaſſenheit inclinirende a moll, e moll, und dergleichen: ſo erweiſet doch dieſes, wenn es gleich an dem wäre, noch lange nicht die proprietates Modorum, und kommet hierinnen ebenfals auff die Inclination des Componiſten an, weil wir von berühmten Practicis auch in d ✕, a ✕, b dur &c. die allertraurigſten und tendreſten; in A moll, e moll, c moll, und dergleichen Tonen aber, die aller ſtärckſten, und brillanteſten Sachen hören. Es bleibet alſo dabey, daß alle und jede Tone oder Modi Muſici ohne Diſtinction, zu Exprimirung allerhand ein ander entgegen geſetzten Affecten geſchickt ſeynd; die Erwehlung derſelbē aber, dependiret hauptſächlich von 4ley Urſachen: (1) wie oben gedacht, von der puren Inclination, oder phyſicè zu reden, von dem Temperament des Componiſten, da der eine entweder überhaupt, oder nur bey Expreſſion eines und des andern Affectes mehr zu dieſem, der andere mehr zu jenem Modo Beliebung träget,



get, und gleichsam gewisse Favoriten-Tone hat. (2.) Von dem unvermeidlichen Changement desjenigen Modi, worinnen man eben diesen Affect der Freude, der Traurigkeit rc. schon öffters exprimiret hat. Denn die Veränderung ist überall die Seele der Music, und wer würde wohl absurder Weise statuiren, daß man z. e. in einer weitläufftigen Theatralischen oder andern Music einerley Affect allezeit in ipsissimo Tono & Modo aufführen müsse, warumb? weil ihm die lieben Alten diese Proprietæt zugeschrieben. (3.) Et necessariò, von der Gelegenheit etlicher Instrumente, denen zu Gefallen man nicht selten einen Ton gleichsam wieder Willen ergreiffen, und doch darinnen allerhand contraire Affecten exprimiren muß. (4.) und letztens dependiret auch die Erwehlung der Modorum nicht selten von dem Ambitu der Stimme eines Sängers, ob er nehmlich viel oder wenig Tone im Halse habe, ob dieselben durchgehends æqual, oder wie viel man von der höhe und tieffe seiner Stimme menagiren muß. Die Practici finden hier gar öfftere Casus, da sie unmöglich alle Modos Musicos ohne gezwungene Künsteley anbringen können (welches gar leicht aus der Inæqualität einer gewissen Anzahl Tone mancher Sänger zu erweisen wäre) sondern öffters mehr auff den Sänger, als auff die proprietates Modorum dencken müssen; zumahl in solchen Ländern, wo sich alles auff das singen appliciret, und manche übel prædestinirte Creaturen kaum 3. oder 4. gute Tone im Halse haben, nach welchen der Componist seine Composition martyrisiren muß, wofern er dem Monsieur, oder der Madame nicht incommod fallen will. Zwar pflegen dergleichen particuliere Fälle der Music keine Fundamental-Gesätze vorzu schreiben: es erweisen



erweisen aber angeführte 4. Ursachen satsam, daß die Erwehlung der Modorum Musicorum theils von unsern freyen Willen und Neigung, theils von erzwungenen Nothwendigkeiten dependiret; dahero uns die Antique und sich selbst unzehlich mahl contradicirende Lehre: de proprietatibus Modorum Musicorum eben so wenig Nutzen schaffet, als ungegründet, und falsch sie an sich selbst ist.



Es solte hier leicht fallen / aus dem letzten Theil der Aria noch verschiedene gantz differente Arten von Invention zu ziehen ; Allein es mag vor dismahl genug seyn ; wer alle bißherige Exempla nicht obenhin ansiehet/der wird mir gar leicht zugestehen / daß auff diese Arth ein exercirter Meister sich gar wohl obligiren könte / eine jedwede Aria, und folgbahr eine gantze Opera, wenn es eine Wette gelten solte / 5/ 6/ und mehr mahl nach Gelegenheit des Textes anders zu componiren / ohne daß eine eintzige Aria der vorigen Composition in geringsten ähnlich sey : welches ein mehr als zu starcker Beweiß ist/ daß uns die Loci Topici die schönste Gelegenheit zur Invention geben / und eben das in der Music nutzen / was sie in der Oratorie thun ; es ist auch par ratio da / man mag es überlegen/wie man will. Denn mit eben der Raison, als man glaubet/ über eine philosophische oder oratorische thesin alle in der Natur mögliche Argumenta in denen L. T. zu finden/mit eben der Raison kan man auch allda über einen vorgelegten Text oder Musicalische thesin alle in der Natur mögliche *Genera* Inventionum & expressionum finden/und bin ich der gewissen Meinung/ daß 100. Compositeurs über einerley Worte keine eintzige Invention erdencken mögen/ deren Natur/ Arth und Wesen / (nicht die Invention selbst individualiter) man nicht in diesen fontibus

bus gleichsam vorhero finden könne/wer sich die Mühe geben wolte/ dergleichen Texte nach allen L. T. fundamental auszuarbeiten. Es liesse sich in dieser willkührlichen Materie weiter argumentiren / wofern wir uns nicht allbereit von unsern Haupt-propos zu weit entfernet sähen. Genug aber / daß durch bißherige nutzbahre Digressiones gleichsam per instantiam erwiesen worden/ wie viele gute / und schöne Materien man in der Music annoch auszustudiren habe / und wie hohe Ursache man also finde / die Zeit nicht mit unnützen pedantischen Grillen zu verschwenden/ sondern denen Liebhabern einen nähern Weg zur Musicalischen Wissenschafft zu bahnen / als ordinair geschicht. Ich besinne mich / daß mehrmahlen gelehrte Virtuosen mit mir einerley Meinung gewesen/(wiewohl es auch die Critici selbst nicht läugnen/) es sey allerdings ein Musicalisches Reformations-Werck in der Composition und Music überhaupt so nöthig / als nützlich. Und mich düncket / diese importante, an sich selbst aber noch wohl überwindliche / und vortreffliche nutzbahre Mühe wäre nicht ungeräumt / wenn ein geschickter / und unpassionirter Componist sich über die Composition machte / die Spreu von dem Stroh trennete / und mit Ausmusterung aller Musicalischen Qvacksalberey/ Metaphysischen contemplationen/barbarischen Benennungen/lächerlichen Eintheilungẽ antiqven abgeschafften Regeln/und dergleichen unfruchtbahren Zeuge mehr/ die nutzbahren und ad veram praxin abziehlende Regeln allein erwehlete / selbige in richtige und accurate Ordnung brächte/und endlich das χειρόμενον, ich meine eine wohlgegründete / ordentliche und nutzbahre Methode erwehlete/ wie und auff was Arth dergleichen auserlesene principia einem zur Music naturalisirten Subjecto leichte bey-und ad praxin zu bringen wären. Auff diese Arth würde die unschuldige Composition von aller Musicalischen Sophisterey / præjudiciis, und sonderlich von allem Köhler-Glauben gereiniget/ da man biß dato viele Regeln nur deswegen vor wahr und gut hält / weil sie die alte Musicalische Christliche Kirche vor wahr gehalten hat. Ja solchen falß würde es manchem guten Ingenio sehr leicht fallen / entweder die Music mit denen studiis glücklich zu combiniren / oder in jener desto herrlichere profectus zu machen / zum täglichen Wachsthum der Music. Wir haben aber gesagt/ daß vor allen Dingen eine richtige Methode beyher geführet werden müste/ sonst hat es wahrhafftig eben die Beschaffenheit / als wenn ein Zimmerman

seinem Lehrling alle Stücken / Breter / Balcken und was zu Verfertigung eines Haußes gehöret / vorleget / und selbige verfertigen lernet / er zeiget ihm aber nicht / wie er nun die Stücke und das Hauß zusammen setzen / und wohl in einander schliessen soll: nicht wahr / daß Beste mangelt dem Purschen noch? Ein unpassionirter Componist dencke nur ein wenig nach / ob nicht viele 100. Compositions Regeln gleichsam in folle und noch rohe / wie vor Zeiten die Leges in Corpore Juris, da liegen / welche meist unfruchtbahr gelesen oder erkläret werden / und dahero ihnen nichts / oder sage ich / das Beste mangelt / als daß sie gleich denen von antiqven Wesen (s) heut zu Tage gesäuberten præceptis der höhern Facultæten / in richtige Ordnung und Methoden dergestalt gebracht werden / damit man in Erlernung oder Docirung der Composition kurtz / nützlich und Methodicè (oder qvod idem ordentlich) verfahren könne. Was nun in der Composition und Music überhaupt zu ermangeln scheinet / solches hat man durch diesen Tractat wenigstens in der so nöthig und nützlichen Wissenschafft des General-Basses zu suppliren gesucht. Denn weil man vor numehro vielen Jahren bey damahliger Gelegenheit deutlich erkennet / daß der meiste Auffenthalt eines Lehrbegierigen in dieser Wissenschafft / nirgends anders wo / als in der confusen Anführung eines Maitre stecke: so brachte man damahls zur Uberlegung / ob es nicht möglich sey / einen nähern Weg zur Erlangung der Soliden Wissenschafft des General-Basses zu finden: und endlich schiene mir der in diesen Blättern / sonderlich in der ersten Abtheilung dieses Buches vor Incipienten geschriebene Methodus hierzu nicht

(s) Vor Zeiten wurden die Leute bärthig, ehe sie nach Schmidii Grammatica die Helffte der Lateinischen Sprache erlernten: anitzo findet man Knaben von 14. 15. Jahren, welche sie vollkommen reden. Vor diesen brachte man biß in das 24te, 25te Jahr bloß mit der Philosophie zu, ehe man zu höhern Facultæten schritte: heut zu Tage ziehen sie in 20ten Jahre gelehrter von der Universität. Vor diesen statuirte man das Quinqvennium zu Absolvirung des Cursus Juridici, und am Ende desselben wuste man doch in praxi noch keinem Bauer ein gestohlen Ey wieder abzu disputiren: heut zu Tage ist das Triennium zu Absolvirung des gantzen Cursus Philosophici & Juridici genug. Woher kommet diese grosse Veränderung der Zeiten? Antwort: von der Veränderung der alten pedantischen Methoden, da man heut zu Tage alle Sachen compendieuser, kurtzer, und nervöser zu tractiren pfleget, worzu nothwendig eine gute Ordnung, oder ein guter Methodus tractandi gehöret. Ordo docet omnia &c.

nicht undienlich. Man muß sich alle gewöhnliche Schwührigkeiten des General-Basses nicht abschrecken laßen / sondern nur glauben / daß gute Anführung und Ordnung zum wenigsten zwey Theile der sauren Mühe aus machen. Dahero hat man in diesen / vor itzo vermehrten Wercke diejenigen Regeln / welche wenig Nutzē geben und zur Haupt-Sache nicht gehören / mit Fleiß weggelassen / die nutzbahren Regeln allein auserlesen / und alles an gehörigen Orthe so gleich ad praxin gebracht. Das gantze Werck lehret nach seinen 2. Abtheilungen den Bassum Continuum, so wohl in Kirchen- als Theatralischen Sachen. In der ersten Abtheilung hat man nach vorhergehender nützlichen Theorie der Musicalischen Intervallen / alle im General-Bass vorkommende Sätze und signaturen / nebst ihren Veränderungen nutzbahr zusammen gesucht / solche in kurtze und deutliche Exempel bracht / und dabey gewiesen / wie sie vermittelst der gewönlichen 3 Haupt-Accorde wohl in das Exercitium zu bringen. Nach diesen werden alle eintzeln erlernte principia in ein General-Exempel zusammen gefasset / und durch alle gebräuchliche Tone durchgeführet / umb denen Scholaren zu zeigen / daß die wenig gegebenen Principia überall unveränderlich bleiben / und man hinführo weiter nichts neues / als die bey jeden Tone vorgezeichneten ✕ und b. zu gewohnen habe. Letzlich werden in einen à parten Capite weitere Consilia gegeben / wie man sich oder seine Scholaren täglich mehr perfectioniren möge. Der andere Theil tractiret den General-Bass ohne Species, (*t*) wobey man / nach der Natur dieser Materie, gewiss

(*t*) Als ich nunmehr vor 10. biß 12. Jahren diesen Tractat zum erstenmahl dem Druck übergab, glaubte ich nicht, daß von einem eintzigen Autore etwas weitläufftiges von dieser Materie an das Licht gegeben worden, und also wagete ich es desto eher, weil ich jederzeit mehr ein Freund von eigener Bemühung, als abgeborgten Sachen anderer Autorum gewesen. Jedoch weil es in dieser neu-scheinender Materie Dinge giebet, welchen man eher, als dem revelato verbo divino contradiciren kan: so gestehe, daß mir nach gemeiner Arth zu reden, eine heimliche Freude in die Achsel gefahren, als mir die letzten Jahre in Italien von ohngefehr ein Tractätgen von dem braven, und daselbst durchgehends renomirten Gasparini in die Hände gerathen, worinnen sich dieser Mañ gleichfalß unterstanden, vom General-Bass ohne Species neue, und weitläufftige Regeln zu geben. Der Tractat ist in 4to, ohngefehr 15. Bogen starck und führet den Titul: L' Armonico prattico al cembalo. Di Francesco Gasparini Lucchese. In Venetia M. D.

wisse und kurtze principia eruiret/ selbige mit vielen Exempeln erläutert/ und endlich einem Lehrbegierigen ein und die andere Kunstgriffe zu fernern Nachdencken an die Hand gegeben / welches alles bey durchlesung der Blätter deutlicher erhellen wird. Genug daß nichts ohne Grund und Erfahrung geschrieben / und auff allen Blättern dieses Buches alle mögliche Ordnung und Vortheile gesuchet worden. In übrigen kan dis Werck theils denenjenigen dienen/ welche andere nach solcher Methode zu instruiren gedencken: theils aber / und am meisten ist es vor die Incipienten selbst nutzbahr geschrieben. Denn diese können / wofern sie nur etwas weniges in der Kunst profitiret / sich selbst in denen vorgeschriebenem Exempeln exerciren / und umsehen / wie weit sie von ihrem Maitre angeführet worden. Sie können die vorgeschriebenen Regeln anmercken / und sich nach und nach in denen Fundamentis selbst nachhelffen / biß sie endlich capabel werden / die andere Abtheilung dieses Werckes mit Nutzen weiter zu lesen. Gleich wie nun der erste Theil nur vor Anfänger/ der andere hingegen vor erwachsene / und allbereit geübte geschrieben worden: also hat man in diesen letztern die Methode und Schreibarth gäntzlich ändern/ und bloß arbitrar & discursivè gehen wollen / welches so wohl die Materie, als der Entzweck nicht anders leiden mögen / und wird ein Verständiger hiervon allenthalben die Raison zu finden wissen.

Zuletzt

M. DCC. VIII. appresso Antonio Bortoli. Der Autor gehet fundamental, und giebet viel Regeln, welche mehr einen soliden Componisten, als General-Bassisten, (der den schon componirten General-Bass nur executiren soll) zu wissen nöthig sind. Jedoch es sind gewöhnliche principia Compositionis, und heißet also hier: Superflua non nocent. Außer diesen hat der Autor etliche gute Sachen, deren ich unten zu seinem Ruhm specialiter gedencken werde. Und ob wir gleich beyde einerley Entzweck geführet, so treffen wir doch in keinem eintzigen Stücke, weder qvoad principia, noch qvoad Methodum zusammen, außer in 2. gar natürlichen General-Inventis, welche mich, (wie ich unten angeben werde) bey erster Ansicht meiner vermeinten eigenen Gedancken bald confus gemachet hätten, biß ich endlich auch hierinnen einen mercklichen Unterschied gespühret. Wer beyde Tractate überhaupt gegen ein ander halten will, der thut mir einen Gefallen. Indes hat auch dieser Autor alle von dem General-Bass ohne species gegebene præcepta bald regulas, oder Regole, bald osservationi, bald avertimenti, und dergleichen getauffet, welches meine von der unterschiedenen Natur der Regeln, oben

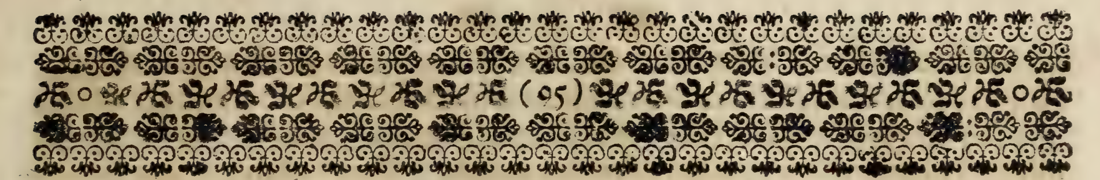
Zuletzt aber muß ich mir bey dem geneigten Leser noch dieses ausbitten / daß er mein obiges von der Music überhaupt gefälletes Raisonnement nicht wieder meine Intention auslegen wolle. Ein jedweder wird wissen / was er vor tüchtige Raisons hat / dieses oder etwas anders zu glauben. Solte er aber ja in einigen stücken anderer Meynung seyn / so stehet ihm frey / ob er will seine Gelehrsamkeit vor sich alleine behalten / und andere gar unangetastet lassen; oder ob er seine Rationes nach Arth vernünfftiger disputatorum modestè & debito modo zu marckte bringen will / auff welchen fall man ihm auff gleiche Arth antworten wird. Ausser diesen würde es einem die honette Welt gar wohl verzeihen / wenn man gezwungen / das par pari referre zu exerciren / und seine Contra Lectiones gleichfalß an den Mann zu bringen suchte. Es lässet sich alles in der Welt disputiren / wenn man der Sache ein Pflöckgen andrehen will / und ich halte dieses so gar vor keine Kunst vor Leuthe / die in ihrer Profession gesetzt / und dabey Talent zu schreiben haben; wiewohl dergleichen Dinge nur Unwissenden und Halbgelehrten in die Augen leuchten; Verständige aber wissen dennoch die Wahrheit mitten durch den Flohr der Verdunckelung zu erkennen. Indeß bin ich gewiß bey der heutigen Musicalischen Welt nicht der eintzige / welcher dergleichen Gedancken von der Music heget: Findet also jemand in diesen Blättern etwas nach seinen gusto, so ist es mir lieb / wo nicht; so mache er sich selbst etwas besseres. Neuscheinende Wahrheiten ha-

M 3 ben

oben angeführte Meinung bekräfftiget; Und was wäre endlich daran gelegen gewesen, wenn er sie auch nach denen Gradibus ihres Werthes, bald casus ut plurimum, bald casus ut rarò &c. (wie sie es in der That seynd) getauffet hätte, die Sache würde deshalben an ihren Gewichte überhaupt nichts gewonnen, und nichts verlohren haben. Außer diesen noch lebenden berühmten Autore giebet es unterschiedene deutsche und französische Autores, welche vorlängst die prima rudimenta hujus artis zu legen gesuchet. St. Lamberts Tractat trifft in etlichen besondern Regeln und Exempeln richtig mit dem Gasparini ein. Vor allen aber soll ein Frantzoß Mr. Boivin etwas weitläufftiges von dieser Materie geschrieben haben, wovon mir zwar nichts zu Gesichte kommen: indeß gefällt mir, daß es nunmehro unter 3en Nationen Autores giebet, welche von dieser Materie etwas weitläufftiges zu schreiben, und Regeln vom General-Baß ohne species zu geben, unanimiter vor gut, fundamental, und nutzbahr gehalten, ungeachtet sie zweiffels ohne, alle objectiones, die man wieder diese Materie machen könte, vorhergesehen. Das übrige will man vor dismahl mit Fleiß übergehen.

ben bey ihren ersten Wachsthum / zu allen Zeiten / und in allen Wissenschafften gewaltige contradictiones gefunden / biß endlich die Zeit selbst alle obstacula, ich meyne den Neid / die Ambition, die Ignoranz, und die veralteten præjudicia Autoritatis übern Hauffen geworffen. So ist es in vorigen seculis ergangen / so wird es auch in künfftigen ergehen. Was uns in unsern seculo noch paradox vorkömmet / das wird vielleicht in künfftigen Zeiten als eine unveränderliche Wahrheit verehret werden. Und mit was vor Grunde wolte man mir endlich wiedersprechen / wenn ich glaubte / es könte noch wohl in Musicis eben so ein Unterscheid der Zeit vorfallen / gleichwie man in denen studiis erlebet denn vor diesen thate man diejenigen heilig in Bann / welche glaubten / daß es Antipodes gebe / und daß die Welt rund sey : heut zu Tage glaubet es fast jedweder Bauer. Cum Deo & Die von ein und den andern Materien ein mehrers.





Erste Abtheilung
von
denen Principiis des General-Basses.

Das I. Capitel
von
Musicalischen Intervallen
und
deren Eintheilungen.

§. I.

VOr allen Dingen fraget sichs allhier / wer und wenn man den General-Bass anzufangen / und zu erlernen tüchtig sey? Antwort: Wer nur den General-Bass, nicht aber zugleich die Galanterie auff dem Claviere erlernen will / der hat nicht nöthig sich nach öffterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler Suiten und Præludien auffhalten zu lassen; Denn diese kan er allenfalß mit beßern Nutz nachhohlen / oder auch

auch beyherführen. Die zum General-Bass nöthige Application der Finger aber / ist keine Entschuldigung eines langen Auffenthaltes / und giebet sich bey Tractirung des General-Basses von sich selbst; Zumahl man heut zu Tage / wie auff allen Instrumenten / also auch auff dem Claviere mehr auff die Beqvemlichkeit und Disposition der Hände / (welche doch bey allen nicht gleich ist /) als etwan auff ein paar gewöhnliche alt-fränckische Regeln siehet. *(a)*

§. 2. Es kan also derjenige bey guter Anführung schon mit Nutz den General-Bass zu erlernen anfangen / welcher außer der nöthigen Erkäntniß der Noten / auff seinem Clavier die 7. Musicalische Claves / und 5. Semitonia, die gewöhnlichen viere / theils gestrichene theils ungestrichene octaven / und hiernechst die in denen Musicalischen Stimmen vorkommende Claves signatas, oder Musicalische Schlüssel wohl zu unterscheiden weiß. Ohne uns nun mit dergleichen primis rudimentis auffzuhalten / welche entweder denen Incipienten schon bekañt / oder doch überall können auffgelesen werden / so schreiten wir viel lieber zur Sache selbst.

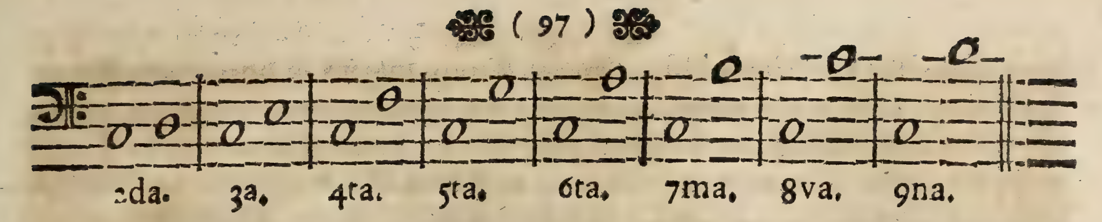
§. 3. Der General Bass ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschafft / vermittelst welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfindet / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- und Instrumental-Music genau übereinstimmet.

§. 4. Zu Erfindung dieser Harmonie gehöret vor allen Dingen eine genaue Erkentniß der Musicalischen Intervallen / welche heißen: Secunda, Tertia, Qvarta, Qvinta, Sexta, Septima, Octava und Nona. *(b)*

§. 5 Die

(a) Die beste General-Regel so man hierinnen geben möchte, wäre wohl diese, daß man die untergebenen lieber gleich Anfangs zur Application aller 5. Finger der rechten Hand, als nach der alten Arth mit 4 Fingern zu spielen, gewöhne. Denn die volle Application præpariret nicht allein die Hände bey Zeiten zu einem 6. biß 8. stimmigen Accompagnement des General-Basses; Sondern es ist auch natürlicher Weise die Etendüe, (Ausspannung) aller 5. Finger zu Tractirung schwehrer Hand Sachen viel geschickter. Und hierinnen distinguiren sich die Deutschen vielmahls von gewissen andern Nationen; Wovon man besondere Remarqven angeben köñte

(b) Die Nona ist zwar, crasse zu reden, nichts anders als eine erhöhete, oder in die Octavam transponirte 2da, weil sie aber so wohl ihrer Resolution in Consonantiam, als ihren



§. 5. Diese Intervalla nach der Ordnung und nach ihren verschiedenen Speciebus zu betrachten / so ist die 2da dreyerley: Major, minor, und Superflua. 2da minor bestehet aus einem halben Tone von unterschiedenen Gradu (c) da nehmlich die letztere Note zugleich ihren natürlichen Sitz der Linee, oder des Spatii verändert; Und solcher gestalt wird sie Semitonium Majus genennet / zum Unterscheide des Semitonii Minoris, welches von dem Unisono nur durch ✕. b. und ♮. unterschieden wird. z. e.

Unison. Semitonia minora.

Semitonia majora, *(d)* oder Secundæ minores.

---

ihren Accompagnement nach, (wie unten c. 3. hujus sect. erhellen wird) gantz und gar von der 2da unterschieden ist: so wird sie billig in praxi vor ein besonderes intervallum gerechnet, und jedwedes von diesen beyden Intervallis im General-Baß nach seiner Natur bezeichnet, nehmlich die secunda mit 2. Die Nona mit 9. Hingegen hat man die Bezeichnungen grösserer Intervallen mit denen Numeris 10. 11. 12. &c. nicht nöthig. Denn die Decima ist nichts anders, als eine, in denen höhern 8ven wiederhohlte 3a Die Undecima eine wiederhohlte oder erhöhete 4ta, die duodecima eine erhöhete 5ta, und so fort.

(c) Ein Gradus wird eigentlich ein anschlagender Ton genennet, welcher præcisè in das nechstgelegene Intervallum der Linee oder des Spatii fortschreitet, es geschehe nun umb einen halben oder gantzen Ton, oder auffs höchste umb eine 2dam superfluam: Dieses seynd die 3. species Gradus, weiter kan sich derselbe nicht erstrecken. Man zehlet aber die Gradus ab, nach der Anzahl der fortschreitenden Tone, den anfangenden mitgezehlet. Folgbar hat eine 2da zwey Gradus, eine Tertia drey, eine 5ta fünff Gradus, und so weiter.

(d) Die

§. 6. Die 2da Major bestehet aus einem gantzen Tone , weil sie den nechstgelegenen Chromatischen Clavem oder halben Ton (e) jederzeit überspringet / weswegen sie auch κατ' ἐξοχὴν ein Ton genennet wird.

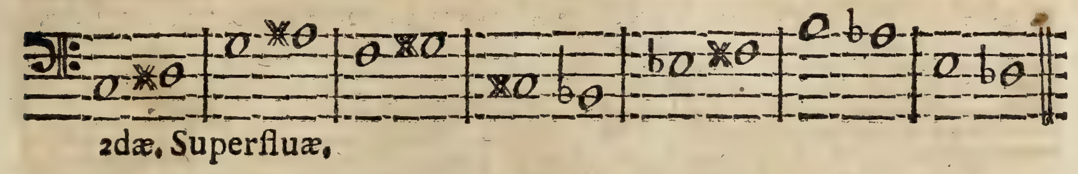
Toni , oder Secundæ majores.

§. 7. Die 2da Superflua hat einen halben Ton mehr / als eine vollkommene 2da natürlich haben soll. Denn weil sie in einem einzigen Gradu zwey Chromatische Claves auff einmahl überspringet, so entstehet dahero ein ungeschickter Gang / welcher in einer einzeln Stimme nicht so offt / oder doch mit Bedacht

(d) Die Solmisation statuiret nur ein einziges Semitonium Majus in der gantzen Music , welches das berühmte Mi Fa ist. Weil sich aber dieses Mi Fa in jedweder Octava zweymahl befindet , so haben andere Autores dahero Gelegenheit genommen , zwey Semitonia Majora in der Music zu statuiren. Transponiret man aber ~~dieses streitbahre~~ Mi Fa durch alle species Octavarum oder durch alle Modos Musicos , so kommen endlich eine menge Semitonia Majora heraus , die doch alle wesentlich von einander unterschieden seynd. Man disputire also so lange man will über die Quæstion : wie viel Semitonia majora in der Music befindlich ? So darff man nur die Sache nach ihren unterschiedenen Wort-Verstande betrachten, wofern jedwede Partie ihre Meinung salviren will , ohne daß man nöthig habe , weder den Zarlinum , noch andere Autores hierüber zum Richter zu bestellen. Denn ein Autor redet von denn 6. Sylbichten , oder in 6. Tonen bestehenden Ut re mi fa sol la , warinnen das Mi fa nur einmahl befindlich: Der andere redet von der vollkommenen , oder in 8. Tonen bestehenden Octava , worinnen das Mi fa zweymahl befindlich : Der dritte redet von allen transponirten Speciebus Octavarum , oder von denen Modis Musicis worinnen das Mi fa vielfältigmahl zu finden ; Haben wir aber nicht alle Dreye recht , wenn wir die Sache beym Lichte besehen ? Oder wollen wir etwan auch hier auff einen leeren Wortstreit des Wörtgens : nennen / verfallen , ob nehmlich die transponirten Mi Fa , auch ehrliche Semitonia Majora zu nennen seynd ? Ludimus in verbis.

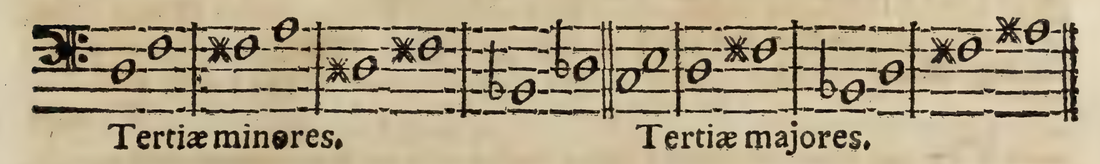
(e) Unsere gantze heutige Music bestehet in 12. Chromatischen Clavibus , oder in 12. halben

dacht gebrauchet / in zwey und mehr Stim̃en aber öffters zusammen angeschlagen wird. Von deren Natur und Wesen unten ein mehrers.



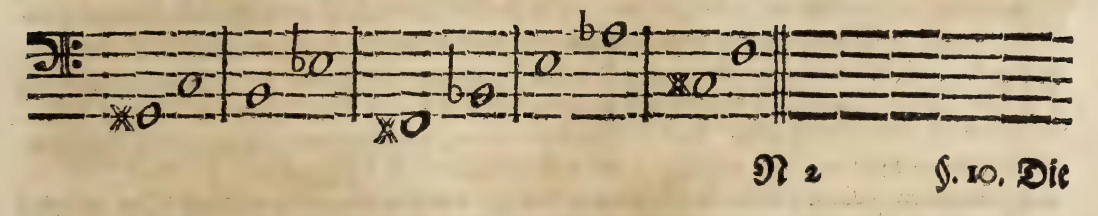
2dæ. Superfluæ.

§. 8. Die Tertia ist zweyerley / Major und Minor. Diese bestehet aus einem gantzen / und einen halben Tone (*f*) jene aber aus 2. gantzen Tonen:



Tertiæ minores. Tertiæ majores.

§. 9. Die 4ta ist Dreyerley / Minor oder Imperfecta, Perfecta und Major oder Superflua. 4ta imperfecta wird in wenigen Casibus zur Basi der Harmonie angeschlagen. Sie bestehet aber in 2. halben / und einem gantzen Tone. e. g.



N 2 §. 10. Die

---

ben Tonen, nehmlich: C. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. Betrachtet nun diese ein Anfänger in ihrer Ordnung, so kan er den Unterscheid und die Distanz aller gantzen und halben Tone gar leicht erkennen.

(*f*) Es giebet zwar noch eine Arth einer, aus 2. halben Tonen bestehenden Tertiæ minoris imperfectæ; Sie wird aber niemahls in der Harmonie zusammen angeschlagen, sondern nur als ein Gang einer einzelen Stimme betrachtet. e. g.

[illegible] Componisten

§. 10. Die 4ta perfecta bestehet aus 2. gantzen / und einen halben Tone, 4ta major aber aus 3. gantzen Tonen.

Qvartæ perfectæ. Qvartæ majores.

§ 11. Die 5ta ist gleichfalß dreyerley / Minor oder imperfecta, Perfecta und Superflua. 5ta minor bestehet in 2. gantzen und 2. halben Tonen ; 5ta perfecta aber in 3. gantzen / und einem halben Tone.

Qvintæ minores. Qvintæ perfectæ.

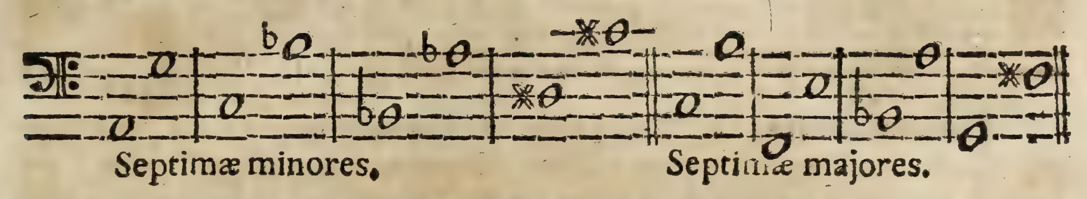
§. 12 5ta Superflua wird selten / oder nur zu harten Expressionibus gebrauchet; sie bestehet aber aus 4. gantzen Tonen.

§. 13. Die 6ta ist wiederumb dreyerley: Minor, Major, und Superflua. 6ta minor bestehet aus 3. gantzen / und 2. halben Tonen; Die Major aber aus 4. gantzen und einen halben Tone.

Sextæ minores. Sextæ majores.

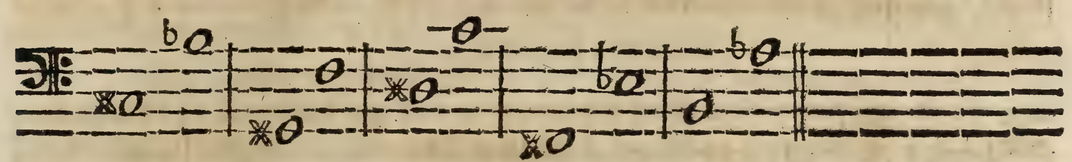
§. 14 Sexta superflua kömmt selten vor / sie bestehet aber aus 5. gantzen Tonen, e. g.

§. 15. Die 7ma ist gleichfalß dreyerley: Minor, Major, und Minor deficiens. Die erstere bestehet in 4. gantzen / und 2. halben Tonen; Major aber in 5. gantzen / und einen halben Tone.



Septimæ minores. Septimæ majores.

§. 16. Die Septima minor deficiens bestehet aus 3. gantzen und 3. halben Tonen, e. g.



§. 17. Die 8va ist nichts / als ein transponirter Unisonus, und bleibet allezeit unveränderlich. Denn die 8va deficiens und superflua, welche man etwan auff das Pappier hinmahlen kan / seynd pure Non-Entia, die sich weder in saltu einer einzeln Stimme/noch in Concentu einer völligen Harmonie gebrauchen lassen; und wenn die Alten sonst zu sagen pflegten:

Mi contra fa,
Est Diabolus in Musica,

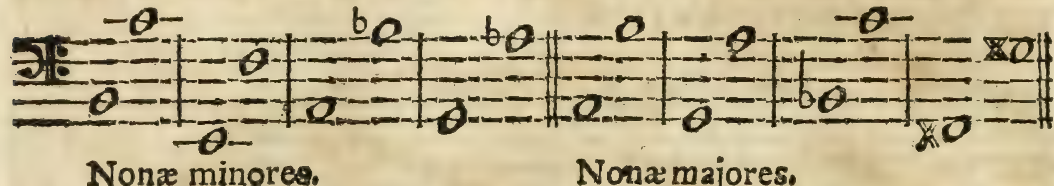
so könte man mit beßern Rechte sagen:

Octava deficiens & superflua,
Sunt duo Diaboli in Musica.

Wer hiervon eine Probe nehmen will / der erwehle sich 2. semitonia minora, z. e. C. mit seiner dabey gesetzten Diæsi cis, schlage einen von diesen beyden Clavibus im Basse, den andern im Soprano (& vice versa) an / und gebe nach Gefallen entweder dem c. oder cis. seine natürliche Mittel-Stimmen der 3e, 5te, 6te, &c. So wird er bey Anschlagung der völligen Accorde die löbliche octavam deficientem & superfluam bald zu hören kriegen.

§. 18. Die Nona ist nur zweyerley: Minor und Major. (g) Nona minor

nor stehet nur ein Semitonium majus oder einen halben Ton über der octava Nona major aber einen gantzen Ton. e.g.



Nonæ minores. Nonæ majores.

§. 19. Alle beschriebene Intervalla kan man nach ihren Gradibus, und der eigentlichen Zusammensetzung ihrer halben und gantzen Tone aus folgenden Schemate, alwo der einzige Clavis C. durchgehends zum Grunde lieget / gar genau von einander unterscheiden:

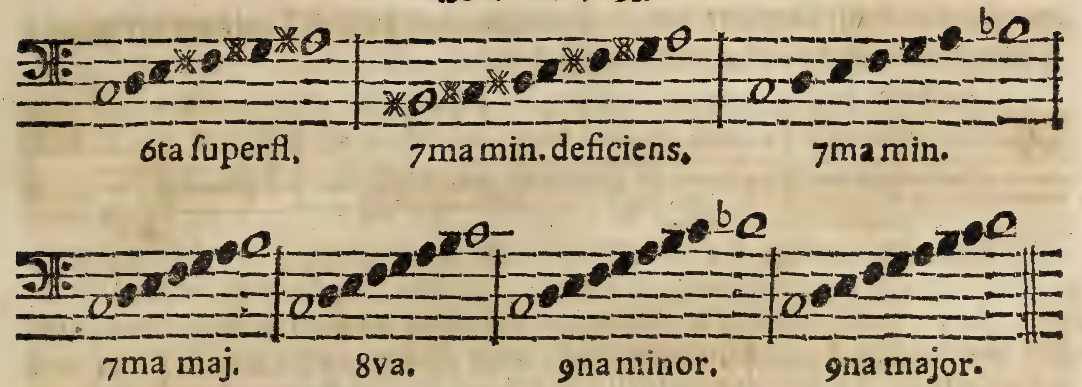
Schema Intervallorum.

Unison. semit.min. semit.maj. Tonus. 2da superfl. 3a minor.

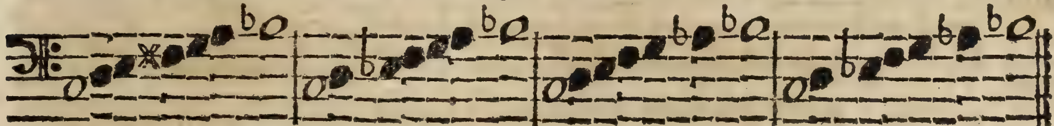
3a maj. 4ta imperfect. 4ta perfect. 4ta superfl. 5ta imperfect.

5ta perfect. 5ta superfl. 6ta min. 6ta maj.

(g) Nonam superfluam hat man nicht, weil sie natürlicher Weise nicht kan in consonantiam resolviret werden. Wohl aber hat man 2dam superfluam, wie wir oben gesehen: Welches wiederumb einen notablen Unterscheid dieser zwey intervallen, nehmlich der 2dæ und 9næ aus machet.



§. 20. Zu mercken ist/ daß der mit schwartzen Noten bezeichnete ambitus oder durchgang der Intervallen, zwar nach Gelegenheit der Modorum Musicorum veränderlich: es bestehet aber diese Veränderung nur in bloßer Verwechselung der zu iedweden intervallo gehörigen halben und gantzen Tone. Ein eintzig Exempel machet die Sache klahr. Man sehe in dem Schemate den ambitum der 7mæ min. an/ (damit wir ein grosses Intervallum zum Exempel setzen/) selbiger kan zwar zufälliger Weise auff folgende und noch mehrere Arthen verändert und versetzet werden:



Allein alle diese Veränderungen des ambitus bestehen in nicht mehr und nicht weniger/ als in 4. gantzen und 2. halben Tonen, wie oben von der 7ma min. erfordert worden; also mag man die Ordnung derselben versetzen/ wie man will/ so bleibet das oben §. 15. angegebene Kennzeichen einer 7mæ min. richtig. Und so gehet es mit allen übrigen Intervallen.

§. 21. Wir wollen aber hier gleichsam in Parenthesi ein Haupt-Dubium moviren/ welches von denen Anfängern biß nach Durchlesung der folgenden Capitel mag übergangen werden. Nehmlich wenn wir obiges Schema nach unsern 12. Chromatischen Clavibus examiniren/ so finden sich gewisse Intervalla von gleichen ~~Nahmen und Distanz~~, welche doch oben vor gantz von

Clavibus

ein

ein ander unterschiedene Intervalla angegeben und beschrieben worden. Es kommen darinnen 6. considerable Casus vor. Denn

1. Machen in besagten Schemate die 2. Chromatische Claves c--dis, so wohl die 2.dam superfluam, als die Tertiam minorem aus.
2. Geben allda c--e. so wohl die Tertiam minorem, als die 4tam imperfectam an.
3. Haben die 4ta Superflua, und 5ta imperfecta wiederumb die 2. chromatischen Claves c--fis. zu ihren äusersten Tonen.
4. Heissen die 5ta Superflua, und 6ta. min. beyde c--gis.
5. Die 6ta maj. und 7min. deficiens nennen sich beyde c--a. und
6. Die 6ta maj. superflua und 7ma min. heissen c-as Diæsis, und c-b. welches in der That wiederumb einerley Claves seynd.

Jtzo fraget sich / worinnen denn alle diese ingleicher distanz liegenden Intervalla ihrer Natur und Wesen nach von einander unterschieden seynd?

§. 22. Uberhaupt kömmet freylich die Sache auff die Veränderung der Modorum Musicorum an: den Special-Unterscheid aber / besagter gleich-scheinenden Intervallen zubemercken / so bestehet selbiger vornehmlich in 3. stücken:

(1) Ratione causæ efficientis, in der ungleichen Zusammensetzung / oder Ordnung der halben / und gantzen Tone. Denn wir haben oben gehöret / daß (den ersten Casum anlangend) die 2da Superflua aus einen einzigen überflüßigen Tone von einem gradu, die 3a min. aber aus einen gantzen und einem halben Tone bestunde. Jm andern Casu bestunde die 3a maj. in 2. gantzen / die 4ta Superflua aber in einen gantzen / und 2. halben Tonen. Man schlage oben die übrigen 4. Casus nach / so wird sich eben dergleichen Unterscheid finden.

(2) Ratione formæ externæ & accidentalis, in der ungleichen Anzahl der Graduum. Denn in obigen Schemate zehlet man im ersten Casu, bey der 2da Superflua nur 2. gradus; bey der 3a min. aber drey. Jm andern Casu findet man bey der 3a maj. 3. gradus, bey der 4ta imperf. viere. Und so mit denen übrigen.

(3.) Ratione

(3) Ratione formæ essentialis, in der unterschiedenen Natur und Tractament der Harmonie. Denn anlangend den ersten Casum, so behält die 2da Superfl. die Natur der dissonirenden 2dæ von der sie den Namen führet, und hat natürlich die 4tam maj. und 6tam zum Accompagnement: die 3a min. hingegen bleibet bey ihren gewöhnlichen Tractament einer consonirenden (h) Tertie, und hat natürlich die 5te oder 6te zum Accompagnement. Im andern Casu behält die 3a *maj.* wiederum ihre consonirende Natur, und gewöhnliches Accompagnement; die 4ta imperfecta aber, wird gemeiniglich von der dissonirenden 2da minore begleitet. Im dritten Casu seynd zwar 4ta superfl. und 5ta min. beyde Dissonantien, und scheinen einander desto mehr verwand zu seyn, weil die 4ta superfl. bey Verkehrung der Stimmen eine 5ta min. und diese hingegen auff eben solche Arth eine 4ta superfl. wird: nichts desto weniger seynd sie von gantz unterschiedener Natur, und Accompagnement; denn die scharff dissonirende 4ta superfl. syncopiret im Fundamental-Clave, und führet natürlich die gleichfals dissonirende 2de im Accompagnement: die 5ta min. hingegen syncopiret in denen Ober-Stimmen, und führet statt der 2dæ die consonirende 3e bey sich. Im 4ten Casu seynd die 5ta superfl. und 6ta min. wiederum von gantz unterschiedenen Temperament. Denn die letztere behält die Natur und das gewöhnliche Accompagnement einer consonirenden 6tæ, die 5ta superfl. hingegen führet sich als eine scharffe Dissonantz auff, und hat nicht selten die 7me, zuweilen auch die syncopirende 2de bey sich. Im 5. Casu behält die 6ta maj. wiederum die Natur einer consonirenden 6te, mit ihren gewöhnlichen Accompagnement der 3e. Die 7ma min. defic. aber nimmt die völlige Natur der dissonirenden 7me an, und wird natürl. mit 3a u. 5ta min. accompagniret. Im letzten Casu wird die 6ta superfl. ungeachtet ihrer Härtigkeit, gleichfals als eine consonirende 6te von der sie den Namen führet, tractiret. Die dissonirende 7ma maj. hingegen bleibet bey

O ihrer

(h) Von Consonantien und Dissonantien besiehe nechstfolgenden § 23. seqv. Vom Tractament und vollstimmigen Accompagnement aber der Con- und Dissonantien wird in nechstfolgenden zwey Capiteln weitläufftig gehandelt werden.

(i) Wer

ihrer syncopirenden Natur und gewöhnlichen Accompagnement der 3e und 5te. (i)

§. 23. Wir schliessen unsere Parenthesin, und betrachten nunmehro die Eintheilungen der Musicalischen Intervallen. Sie werden aber überhaupt in Consonantien, oder **Wohlklingende**, und Dissonantien oder **Ubelklingende**, abgetheilet. Die Consonantien seynd die 3a 5ta 6ta und 8va zu welcher letzten sich auch der Vnisonus zehlet. Sie werden **Wohlklingend**, genennet, weil sie bey **Zusammen-Anschlagung** beyder Tone des Intervalli dem Ohre nicht verdrießlich, sondern vielmehr angenehm fallen. Die Dissonantien seynd die 2da 4ta 5ta min. (k) 5ta Superfl. 7ma und 9na. Ungeachtet nun bey heutiger Music die Dissonantien das Allerschönste ausmachen, so hat man sie doch **Ubelklingend** getauffet, weil sie bey dem ersten Anschlage das Ohr zubeleidigen scheinen, und dahero erst durch gewisse Kunst-Griffe zum Wohl-Klange müssen gebracht, und *resolviret* werden.

§. 24 Die-

(i) Wer alles bißherige wohl inne hat, der kan gar wohl die Natur, den Unterscheid und das Accompagnement aller in der gantzen Music vorkommenden Con- und Dissonantien gründlich erkennen und practiciren lernen, ohne weder die Solmisation, noch die alten 3. Genera Musices, (von welchen unten ein mehres,) hierinnen zu Hülffe zu nehmen. Wenn die Herrn Solmisatores unser ehrliches a. b. c. so wohl als wir zu practiciren wüsten, so würden sie davon eine gütigere Meinung fassen. Kurtz zu sagen: es heißet in dieser Controvers, Consvetudo altera Natura; Wer sich einmahl von Jugend auf, an das ut, re, mi, fa, gewöhnet, der meinet, es stecke nothwendig das gantze Heil der Music darinnen. Indeß sehen wir heut zu Tage viel brave Virtuosen in Lebens-grösse vor uns, welche die Solmisation in geringsten nicht verstehen, und uns gleichwohl die allerschönsten Sachen vorsingen, vorspielen, vorcomponiren, und die regulirtesten und schwehrsten Themata künstliche Fugen, und doppel Fugen, nach allen Regeln wohl ausführen: wie wollen wir denn gleich wohl so halßstarrig seyn, und sagen, man könne ohne die Solmisation kein vollkommener Musicus seyn? Und wenn man denn gantze Stunden mit denen allereifrigsten Solmisatoribus pro und contra disputiret, und alle vorgelegte Solmisations-Problemata nach dem Hochdeutschen A. B. C. richtig solviret, so läufft es doch wohl zu letzt auff den appendicem propriæ Confessionis hinaus: quot in verbis, simus faciles, modo &c.

(k) Wir zehlen hier die 5ta min. gleichfals unter die Dissonantien, weil sie iederzeit ne-

Consonantiæ. Dissonantiæ.

Unis. 3a. 5ta. 6ta. 8va. 2da. 4ta. 5ta min. 5ta supfl. 7a. 9na.

§. 24. Diese Con- und Dissonantien mag man nun zu dem Fundamental-Clave in der andern, 3ten, oder 4ten Octave des Claviers anschla-

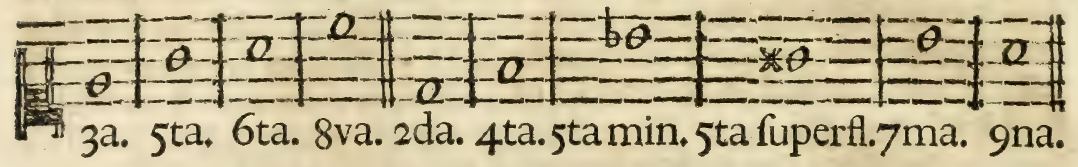
 gen

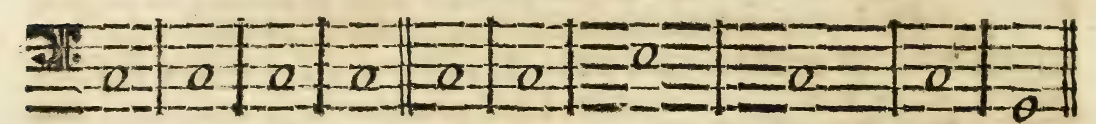
---

necessario resolviren, i. e. einen halben oder gantzen Ton unter sich gehen muß, (welches wohl von niemanden kan geläugnet werden, man müste denn in gewissen Fällen die resolutiones Theatrales, nicht kennen.) Diese resolutio indispensabilis aber ist wohl das allersicherste Kennzeichen einer wahren Dissonanz: dahero der gemeine Einwurff, welchen man sonst auch der unschuldigen 4te zu machen pfleget: daß nemlich die 5ta perfecta bey der 6te sich gleichfals als eine Dissonanz aufführe, und doch eine Consonanz sey; gar nichts darwider beweiset. Denn wer zwinget doch die 5t. perfect dazu, wenn sie sich freywillig in die Sclaverey neben der 6te begiebet? sie kan ja vor sich alleine gegen den Bass-Clavem. iederzeit ohne Fessel, als eine Consonanz erscheinen, und brauchet sodenn keiner resolution: Die 5ta min. hingegen darff sich so wenig ohne darauf folgende resolution gebrauchen lassen, als andere unstreitige Dissonantien der 2de, 7me, 9ne &c. Wahr ist es, daß sie nicht iederzeit muß præpariret werden, oder vorhero liegen; allein das machet sie zu keiner Consonanz, weil solches auch der 4te und 7me gemein ist, welche ~~wir doch~~ vor unstreitige Dissonantien halten. Ziehen wir ferner das Gehöre dabey zu rathe, so wolte ich es demjenigen eher verzeihen, welcher bey Gegeneinanderhaltung und bedächtlicher Anhörung der 4tæ perfect. und 5tæ min. die erstere vor eine Consonanz, und im Gegentheil die letztere vor eine Dissonanz hielte, als welcher umgekehrt die 4te vor eine Dissonanz schelten, und die 5tā min. darneben zur Consonanz erheben wolte: in meinen Ohren dissonirt die letztere allzeit mehr als die erstere. Daß aber die 5ta min. in der Music auf angenehme Art kan gebrauchet werden, solches wiederfähret auch allen übrigen Dissonantien, und eben in diesem Verstande pflegen wir zu sagen, daß die, denen Alten so hart vorgekommene Dissonantien bey unserer heutigen Music, das schönste ausmachen. Indeß ist nicht zu läugnen daß wir in praxi gleichwohl alle auf einerley Art mit dem Intervallo der umgehen; dahero verliehret die edle

Music

gen, so verändern sie (außer dem Unisono, welcher in die Octave verändert wird.) ihre Nahmen nicht. Folgbahr stünden sie einer 8ve höher also: (l)





§. 25. Die Consonantien werden wiederum eingetheilet in Consonantias perfectas oder Vollkommene, und imperfectas oder Unvollkommene Consonantien. Die Perfectæ seynd die 5te und 8ve welche man aus zweyerley Ursachen Vollkommen nennen mag: Erstlich, weil nach der Mei-

---

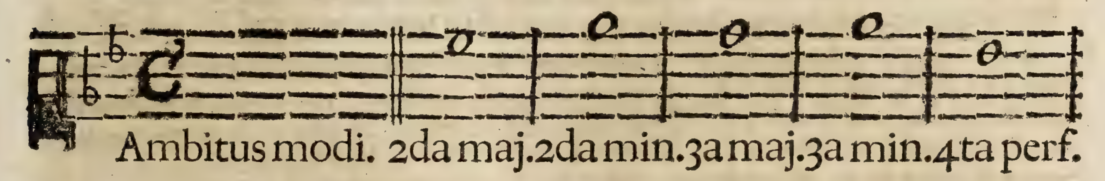
Music weiter nichts dabey, man mag die unschuldige $\frac{1}{5}$ den blossen Nahmen nach, (wenn man sie sonst en Maitre zu tractiren weiß,) gleich vor eine Consonanz, Dissonanz, oder gar vor einen Hermaphroditen tauffen, wofern dieser muthwillige Streit auf andere Art nicht zu vergleichen wäre. De Quarta perfecta idem sit Judicium.

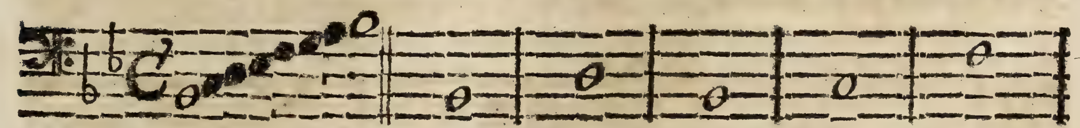
(l) Diejenigen, welche die Künste gern mit vielen Terminis technicis überhäuffen, pflegen die Con- u. dissonantien einzutheilen in simplices compositas, bis-compositas, ter-compositas, quater-compositas &c. Simplices nennen sie, wenn die Intervalla nicht eine Octave übersteigen; Compositas, wenn sie nicht zwey Octaven übersteigen; bis-compositas, wenn sie nicht drey Octaven übersteigen u. s. f. Dergleichen Terminos technicos in Büchern historicè durchzulesen, wenn man albereit in der Kunst gesetzt ist, und sich den Kopff nicht mehr damit verwirren darff, ist endlich einem noch zu verzeihen, (wiewohl dergleichen überflüßige Kunst-Wörter noch alle Tage Schockweise könten erdacht werden, wofern etwas daran gelegen wäre:) Wer aber bey Unverständigen mit solcher vermeynten Gelehrsamkeiten prahlen, und nur damit fein fremde reden will, da doch sonst nichts hinter ihm ist, (wie diejenigen thun, welche bey Leibe niemahls auf Lateinisch sagen: Tertia minor, Major, Quarta, Quinta, Sexta &c. sondern fein Alt-Griechisch: Semi-Ditonus, Ditonus, Diatesseron, Diapente, Hexachordum &c.) die machen es natürlich, wie die Charlatans auf denen Jahrmärckten, welche denen Bauren die vortreffliche Wurtzel Radix, so auf dem güldenen Berge Mons wächset, vor eine überirrdische Rarität verkauffen.

Meinung der Alten die Anschlagung einer eintzigen 5te und 8ve das Ohr auff einmahl so vergnüget, daß es niemahls zwey 8ven und zwey 5ten ejusdem speciei nach einander zu hören verlanget. (m) Zum andern weil diese beyden Consonantiæ, (als Consonantiæ) keiner Veränderung unterworffen; denn so bald man sie in Majores, oder Minores verändert, so werden sie Dissonantiæ.

§. 26. Die Consonantiæ imperfectæ seynd die 3e und 6te. Man kan sie ex opposito der vollkommenen Consonantien aus zweyerley Ursachen unvollkommen nennen, erstlich weil sie das Ohr nicht auff einmahl so vergnügen mögen, daß es deren nicht viele nach einander anhören könnte; zum andern, weil sie der Veränderung unterworffen, und bald als Majores, Minores und Superfluæ ihre Dienste erweisen müssen, ohne die Natur einer Consonantz zu verändern.

§. 27. Alle Con- und Dissonantien werden wiederum eingetheilet in Naturales, und accidentales. Naturales heissen sie, wenn sich ihre Intervalla schon in dem natürlichen Ambitu des vorgezeichneten Systematis befinden, sie mögen nun an sich selbst majores, minores, oder Superfluæ seyn. *e.g.* O 3 §. 38.



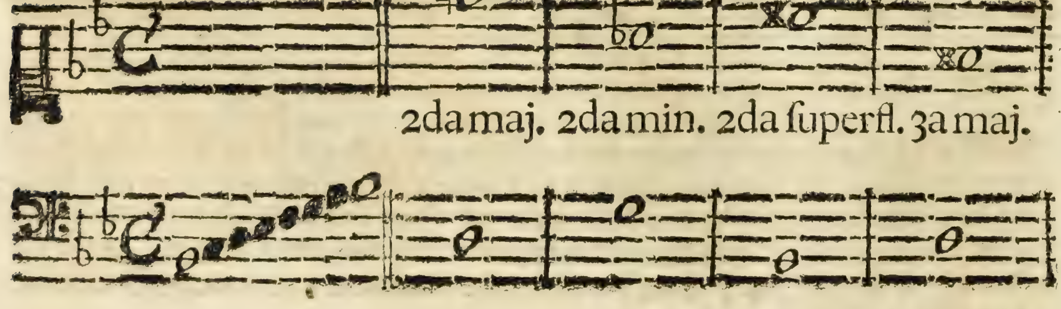


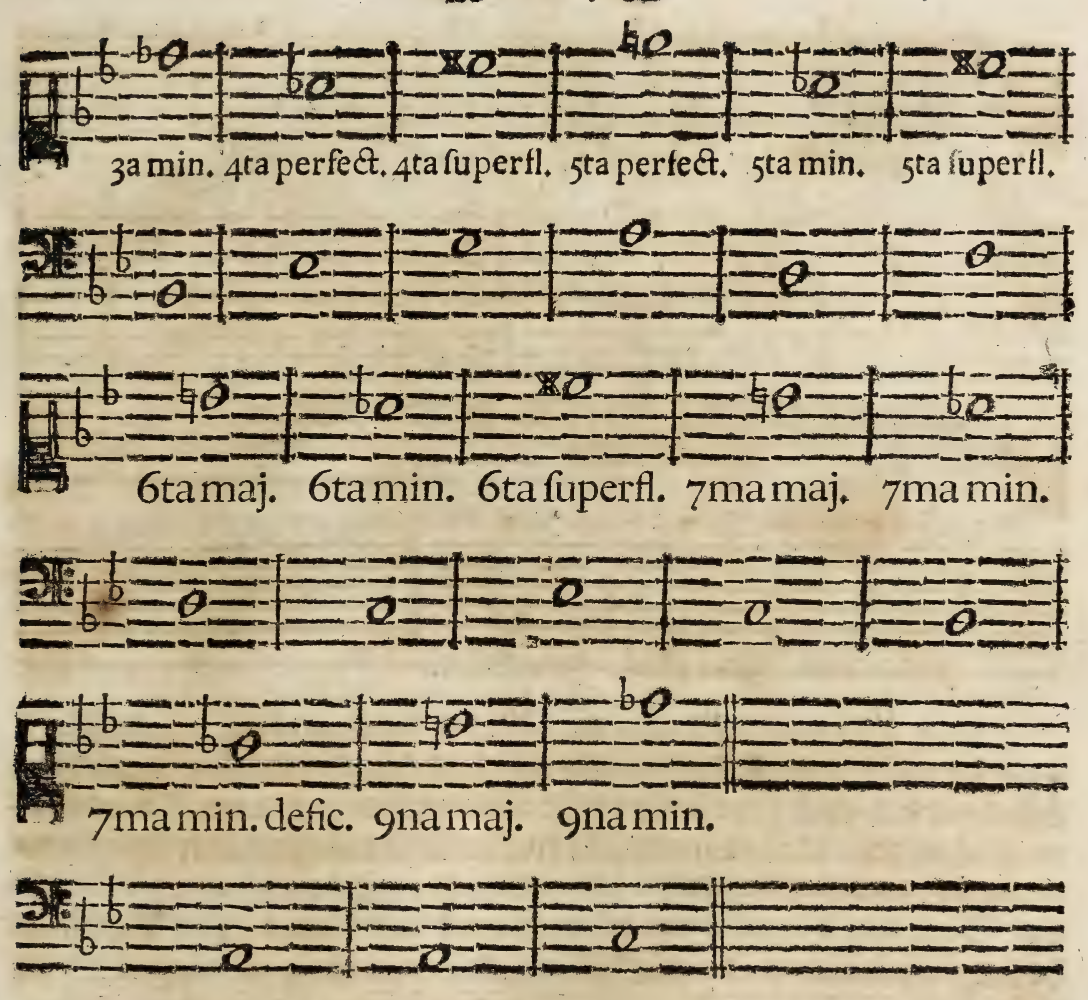
(m) Diese Raison ist zwar bey dem 5ten Verboth hinlänglich; Die Octaven aber kan das Gehöre in gewissen Fällen gar wohl vertragen, wenn man sonst damit umzugehen weiß, und keinen abusum daraus machet. Also thun sie, z. E. guten Effect, wenn die Saiten-Instrumenta ein wohl-inventirtes Baß-Thema all'Ottava mitspielen, oder wenn in Stylo Theatrali eine eintzelne Vocal-Stimme, mit einem saubern Piano der Instrumente, all'Ottava alta begleitet wird, und was dergleichen Fälle mehr seynd, da diese 8ven, gleich dem bekannten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, als Unisoni, und nicht mehr, als Octaven betrachtet werden.

4ta superfl. 5ta perf. 5ta min. 6ta maj. 6ta min. 7ma maj.

7ma min. 9na maj. 9na min.

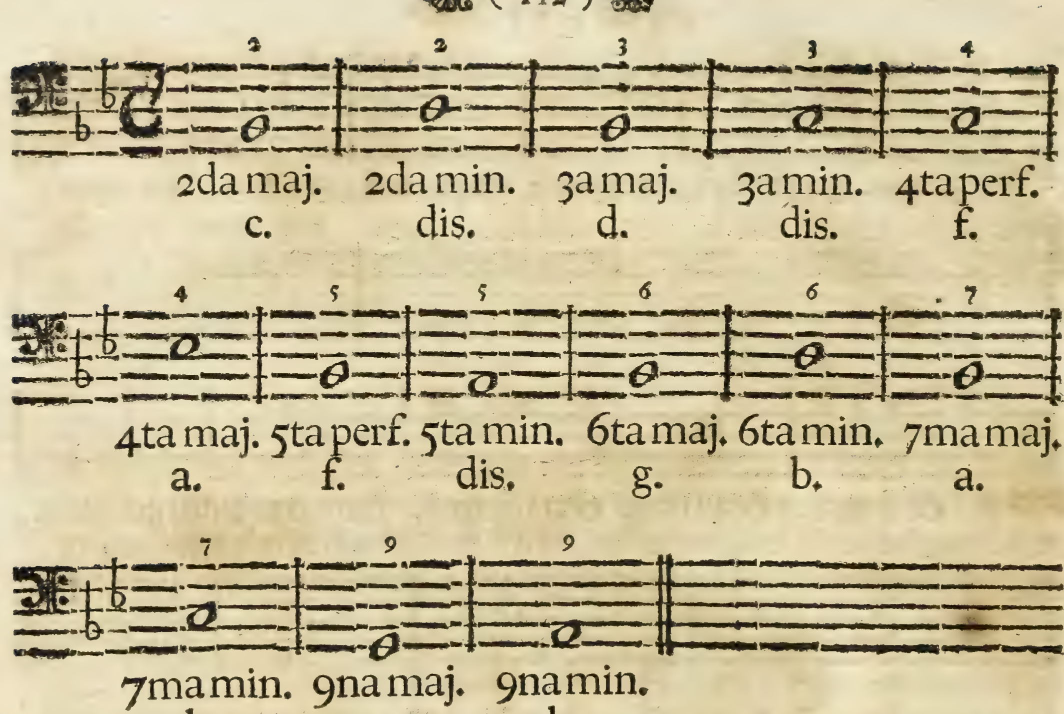
§. 28. Accidentales heissen sie, wenn ihre Intervalla zufälliger Weise wieder den natürlichen Ambitum des vorgezeichneten Systematis durch ein ✕. b. oder ♮ in Con- & Dissonantias majores, minores & Superflu-as verändert werden. Wir wollen hier der Deutlichkeit halber das vorige Systema modi behalten:





§. 29. Itzo fraget sich endlich, auff was Arth man alle bißherige Intervalla, oder Con- & Dissonantias naturales & accidentales in dem mit Ziffern bezeichneten General-Basse anzudeuten pflege? Antwort: Die Naturales werden über denen Noten mit schlechten Ziffern angedeutet, als 2.3.4.5. 6.7.8.9. übrigens ist nichts daran gelegen, ob sie wegen des vorgezeichneten Systematis modi, majores, minores oder Superfluæ werden. Folgbar würden die in §. 27. angegebene Con- & Dissonantiæ naturales also bezeichnet stehen:

§. 30.



§. 30. Die Con- & Dissonantiæ accidentales aber müssen wegen Veränderung des Modi, ihre Ziffern auf besondere Arth von denen Naturalibus unterscheiden. Und zwar wann sie wieder das vorgezeichnete Systema modi, majores oder Superfluæ seyn sollen, so wird denen Ziffern ordentlicher Weise ein, (den Clavem iederzeit umb einen halben Ton erhöhendes ✗ entweder vor- oder nach gesetzet, oder sie werden auch mehrer Deutligkeit halber, statt dieses dabey stehenden ✗ mit einen Strich durchstrichen. Also seynd folgende drey Arthen der Bezeichnung, von einerley Geltung:

+ oder Semitonium minus

✗2 ✗3 ✗4 ✗5 ✗6 ✗7 ✗9
2✗ 3✗ 4✗ 5✗ 6✗ 7✗ 9✗
2̸ 3̸ 4̸ 5̸ 6̸ 7̸ 9̸

§. 31. Sol-

§. 31. Sollen aber die Accidentales wieder das vorgezeichnete Systema modi, minores oder Deficientes werden, so wird denen Ziffern ein, (den Clavem iederzeit um ein Semitonium minus) erniedrigendes b. moll, entweder vor- oder nach gesetzet; oder sie werden gleichfals mehrer Deutligkeit halber, mit diesem b moll durchzogen. Also seynd folgende drey Arten der Bezeichnung, wiederum von einer ley Geltung:

b2	b3	b4	b5	b6	b7	b9
2b	3b	4b	5b	6b	7b	9b
2̶	3̶	4̶	5̶	6̶	7̶	9̶

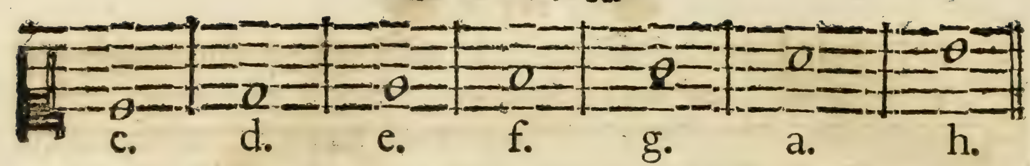
§. 32. Das ♮ wird denen Ziffern gleichfalls bald statt des erhöhenden ✕ bald statt des erniedrigenden b. mollis vor- oder nach gesetzet, oder es werden auch wiederum die Ziffern mit eben diesem ♮ durchzogen. Folgbar seynd die folgenden Bezeichnungen wieder von einerley Geltung:

♮2	♮3	♮4	♮5	♮6	♮7	♮9
2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7♮	9♮
2̶	3̶ (n)	4̶	5̶	6̶	7̶	9̶

§. 33. Den Unterscheid aber genau zu bemercken, wenn dieses, pur Diatonische ♮ den Clavem statt des ✕ erhöhet, oder statt des b. mollis erniedriget; so stelle man sich nur die 7. Diatonischen Claves vor, wie solche auf denen Lineen natürlich und ohne Bezeichnung eines ✕ oder b. mollis folgen: e. g.

(n) Insgemein werden die 3a maj. und min. auch nur mit einem eintzeln ✕. ♮. und b. über der Note angedeutet. Sonst aber muß man sich in Bezeichnung der Ziffern des General-Basses, nach der Landes-Art richten; in welcher Absicht auch in obigen §§. die sowohl bey uns, als bey andern Nationen gebräuchliche Arten der Signaturen angegeben worden.

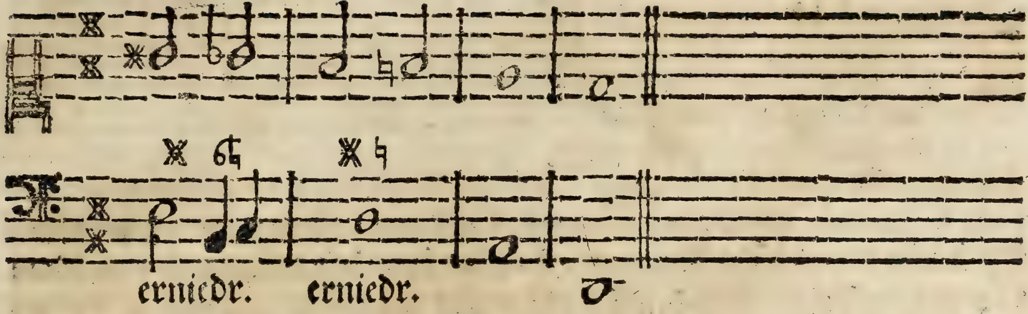




So offt nun einer von diesen 7. Clavibus durch ein, vor der Note oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes ✕ erhöhet worden, so erniedriget ihn das darauf folgende ♮ wieder, und setzet ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder herunter. So offt aber einer von gedachten 7. Clavibus durch ein, vor der Note, oder vor dem Systemate modi, gezeichnetes b. moll erniedriget worden, so erhöhet ihn das darauf folgende ♮ wieder, und setzet ihn in seinen Diatonischen Clavem wieder hinauf. Man kan aus folgendem Exempel den Unterscheid der Erhöhung und Erniedrigung dieses ♮ sowohl in der Ober-Stimme, als denen darüber gesetzten Signaturen bemercken:

erniedr. erniedr. erhöhet.

erniedr. erhöhet. erniedr.



§. 34. Nun ist wieder nichts daran gelegen, ob alle bißherige, durch das ✕. b und ♮. angegebene Con- & Dissonantiæ Accidentales, von ohngefehr Majores, Minores, Superfluæ oder Deficientes werden; weil es hier wiederum von dem vorgezeichneten Systemate modi dependiret. Folgbar würden die in vorhergehenden §. 28. gesetzten Con- & Dissonantiæ Accidentales im General-Baß also bezeichnet stehen:

2♮ b2 2✝ ✕ b

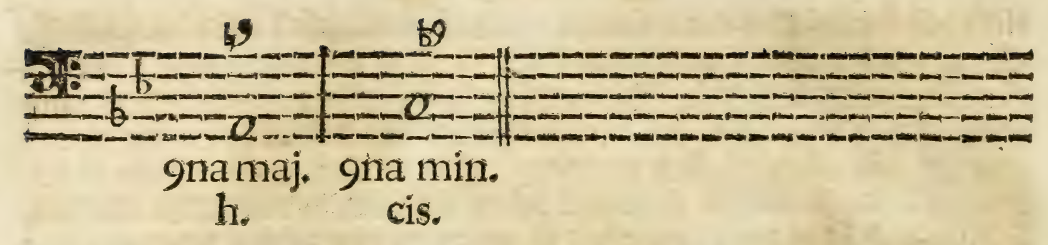
2da maj. 2da min. 2da superfl. 3a maj. 3a min.
e. as. cis. fis. cis.

4b 4✝ 5♮ 5b 5✝ 6♮

4ta perfect. 4ta supfl. 5ta perf. 5ta min. 5ta supfl. 6ta maj.
as. cis. e. as. cis h.

6b 6✝ 7♮ b7 b7

6ta min. 6ta superfl. 7ma maj. 7ma min. 7ma min. defic.
as. cis. h. as. fis.

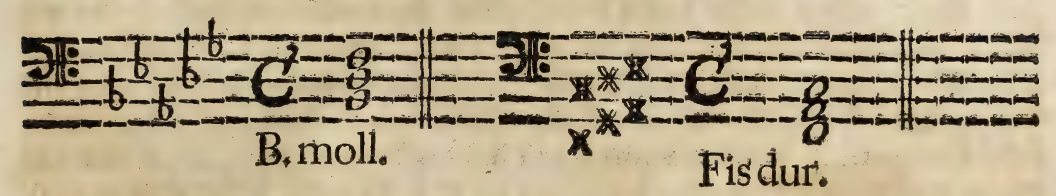


In diesen Exempeln sehen wir, daß die über der ersten und 3ten Note hier gleichgültige, oder beyde **erhöhende** Signaturen 2♮ und 2+ zweyerley Dinge angeben, nemlich die erste deutet 2dam maj. an, die andere aber 2dam Superfluam, warum? Die erste Note (nemlich d) hatte im vorgezeichneten Systemate modi nur 2dam minor: Dis, also kunte die 2♮ den clavem nicht mehr als um einen halben Ton erhöhen, waraus 2da maj. e. entstunde: hingegen hat die 3te Note *B.* die natürliche 2dam maj. *C.* schon in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also muste nothwendig die **erhöhende** 2+ selbige noch um einen halben Ton höher setzen, woraus 2da Superflua *Cis*, entstunde. Man halte auf gleiche Art die 8te Note gegen die 10te, und die 11te gegen die 13te, so wird sich eben diese raison finden. Das b. moll anlangend, so sehen wir die 15te und 16te Note, beyde mit der ♭7 bezeichnet, da sie doch über der erstern *7mam min.* über der andern aber *7mam min. defic.* angiebet, warum? Die erstere Note *B.* hatte im vorgezeichneten Systemate modi, schon natürlich die *7mam min. a.* also kunte die ♭7 selbige nicht mehr als um einen halben Ton, nemlich in *7mam min. as* erniedrigen; hingegen hatte die letztere Note A. schon die *7mam min.* g. in ihrem vorgezeichneten Systemate modi, also muste nothwendig die allzeit erniedrigende ♭7 selbige noch einen halben Ton tieffer in *7mam min.* defic. versetzen. Und so in denen übrigen Casibus.

§. 35. Biß hieher möchte man zu einer theoratischen Erkäntniß aller Signaturen des *General-Basses* gelanget seyn: wie aber ein Anfänger eben diese Signaturen practice, mit leichter Mühe über denen Noten, oder auf seinem Claviere finden solle, (zumahl wo das Systema modi, mit ✕✕ und bb wohl verbrähmet ist,) dieses dürffte noch bey manchen

einige

einige Schwürigkeit verursachen. Es ist aber an sich selbst die leichteste Sache von der Welt, wofern man nur (1) das vorgezeichnete Systema, oder die mit ✕✕ und bb bemerckten Claves wohl in Augenschein nimmet. (2) Die gradus der Intervallorum nach denen Lineen richtig abzehlet, wie oben gelehret worden. Wir wollen zu dem Ende in folgenden 2. Modis wenige Exempel geben, wornach man in allen übrigen, leichten und schwehren, ja in den allerschwehrsten Modis Musicis, ohne Mühe verfahren kan:



§. 36. Erstlich nehmen wir den Modum B. moll, und bildet sich hier ein Anfänger vor allen Dingen die 8vam seines vorgezeigneten Systematis wohl ein, welches denen Lineen nach, und auff dem Claviere also lautet:

B	c	cis	dis	f	fis	gis	b
	2de	3e	4te	5te	6te	7me	8ve

Gesetzt nun, es stünde über der Note B die Ziffer 6. so zehlet man von dem B. an, 6. gradus auffwerts, da findet sich im 6ten gradu das fis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: 6♮ so weiß man schon aus obigen, daß hier das ♮. den in Systemate modi befindlichen Clavem um einen halben Ton erhöhet, also wäre solchenfals das g. (als der über sich nechstgelegene chromatische Clavis) die verlangte 6♮. Gesetzt wiederum, es stünde über der Note: cis, die Ziffer 9. so zehlet man von diesen Cis

an, 9. gradus aufwerts, da findet sich im 9ten gradu: Dis. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: b9, so weiß man wiederum aus obigen, daß das b den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, und also wäre solchemfals das D, (als der unter sich nechstgelegene chromatische Clavis) die verlangte b9. Und so gehet es mit allen übrigen Signaturen dieser Arth.

§. 37. Bey dem Modo Fisdur bildet man sich wiederum die 8vam Systematis, nach denen Lineen und dem Claviere wohl ein:

fis	Gis	B	H	cis	dis	f	fis
	2de	3e	4te	5te	6te	7me	8ve

Gesetzt nun, es wäre über der Note B. die Ziffer 4. befindlich, so zehlet man von diesen B. 4. gradus auffwarts, da findet sich: dis, zur 4te. Wäre aber die Ziffer also gezeichnet: 4♯, so weiß man aus obigen schon, daß das ♯ den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erhöyet, also wäre hier das e, (als der über sich nechstgelegene Chromatische Clavis) die verlangte 4♯. Gesetzt wiederum, es stünde über der Note Fis, die Ziffer 7. so zehlet man von dem Fis an, 7. gradus auffwarts, da findet sich das F. zur 7me. Wäre aber die Ziffer also bezeichnet: ♮7. so weiß man wiederum aus obigen, daß hier das ♮ den in Systemate modi befindl. Clavem um einen halben Ton erniedriget, folgbar wäre hier gleichfals das e, (als der unter sich nechstgelegene Chromatische Clavis) dieverlangte ♮7. Und so gehet es mit alleu übrigen Signaturen dieser Arth; wobey nochmahls zuerinnern, daß ein vor der Bass-Note selbststehendes ✕. ♮. oder b. niemahls eine Veränderung in Abzehlung der Graduum verursachet, sondern man fähet vor wie nach, von der Linee oder von dem Spatio, worauff die Note stehet, auffwarts anzuzehlen, biß man die verlangte Signatur entdecket.

Das

Das II. Capitel
Von
denen ordentlichen Accorden,
und
wie selbige denen Incipienten nutzbahr beyzubringen.

§. 1.

BIßhero haben wir von dem Wesen und Eintheilungen der musicalischen Intervallen, oder Con- und Dissonantien gehandelt; hinführo werden wir von deroselben Gebrauch und würcklichen Zusammensetzung einer völligen Harmonie zu reden haben.

§. 2. Die erste und vornehmste Zusammensetzung vieler Consonantien, woraus eine Musicalische Harmonie entspringet, ist die, allen Musicis bekandten Trias harmonica, oder eine aus drey Stimmen zusammen gesetzte harmonie, welche bestehet in der Basi, (dem fundamental-clave) Tertia und Quinta. e. g.

Triades harmonicæ.

§. 3. Von dieser Triade harmonica, pfleget man mit Recht zu sagen, sie seye dergestalt vollkommen, daß wenn man auch hundert und mehr Stimmen dazu componiren wolte, so können sie alle nichts anders, als

als eine in höhern oder tieffern Octaven geschehene Wiederholung eben dieser Triadis seyn; dahero wer die 4te Stimme zur Triade harmonica erfinden will, der fänget von der Vermehrung der baseos an, die man nemlich in der Octava wiederhohlet, und alsdenn wird sie getauffet: Trias harmonica aucta, die vermehrte Trias harmonica; welche man sonst auch mit einem Worte zu nennen pfleget: einen ACCORD, oder ordinairen (a) Satz und Griff, zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Music seynd folgende:

C. D. E. F. G. A. B.

§. 4. Diese ordinairen Accorde seynd die ersten Exercitia practica vor einen Incipienten, welcher auf dem Clavier gar keine, oder sehr wenige Principia hat. Man lässet ihn derowegen selbige zu iedweden von diesen 7. Clavibus, bald in der Ordnung, bald ohne Ordnung so lange suchen, und wiederhohlen, biß er sie insgesamt in der Faust hat, und ohne Anstoß weiß, was zu iedem Clave die 3a 5ta und Octava sey: alsdenn ist es Zeit weiter zu gehen.

§. 5. Weil nun bey iedweden von diesen Accorden 3. Haupt-Stimmen über dem Baß-Clave sich befinden, nemlich die 8va oder vermehrte Basis, die 3a und 5ta, so ist auch natürlich, daß diese 3. Stimmen in der Ordnung 3 mahl können verwechselt werden, nemlich, einmahl die 5te oben,

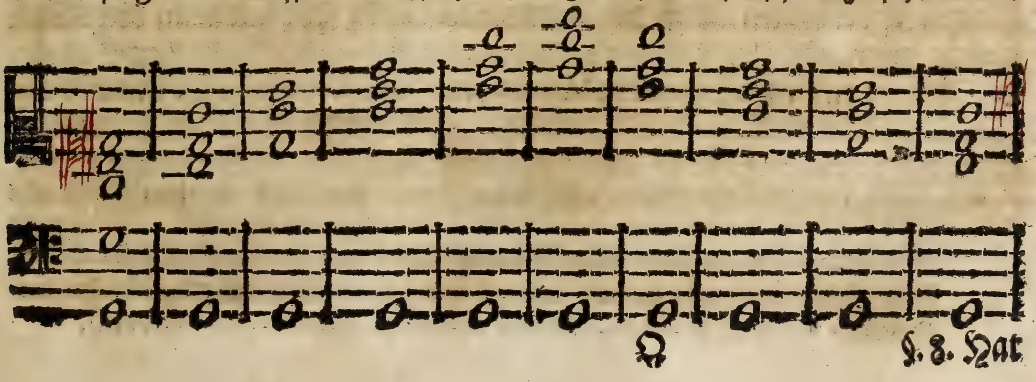
(a) Zum Unterscheide der Extraordinairen Accorde, wovon das folgende Capitel handelt.

oben, das andere mahl die 8ve, das drittemahl die 3e oben. Zum Exempel, die Accorde zu A. und C.

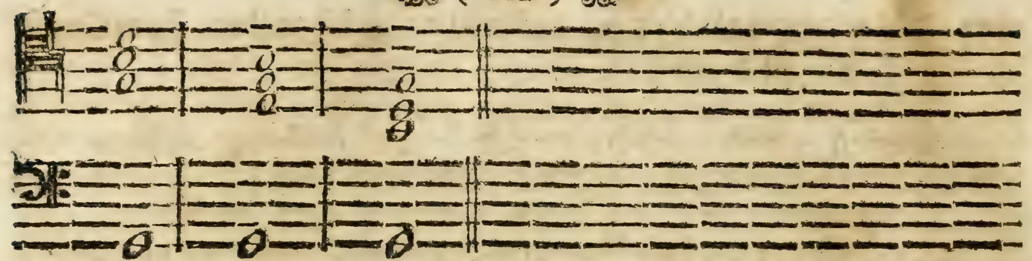
5ta. 8va. 3a. 5ta. 8va 3a.

§. 6. Diese dreyfache Verwechselung der obersten Stimmen eines Accordes, nennet man sonst: Die drey Haupt-Accorde. Auf diesen beruhet sehr viel im General-Basse, und können sie bey ermangelnder guter Anführung, eben so viel Schwürigkeiten verursachen, als sie hingegen die Sache leichter machen, wofern man selbige recht gründlich tractiret.

§. 7. Man exerciret also gemeldte drey Haupt-Accorde dergestalt durch obige 7. musiclische Claves, daß man sie durch alle Octaven des Claviers, bald in der Höhe, bald in der Tieffe, bald ordentlich, bald ohne Ordnung heraus suchen lässet. Zum Exempel, man will den Accord zu G. wohl exerciren, so saget man dem Scholaren, daß sich selbiger vielfältig in denen vier gestrichenen Octaven befinde; und also gehet man alle Accorde zu gedachtem Clave G. durch das gantze Clavier rück- und vorwarts folgender massen durch, ohne selbige auf das Pappier zu schreiben:



§. 8. Hat



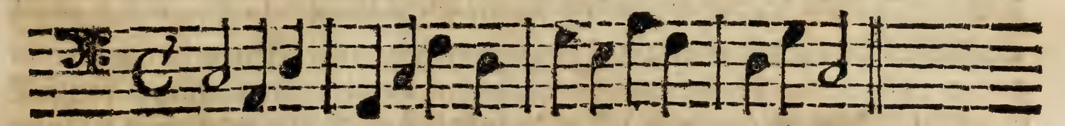
§. 8. Hat man dieses in der Ordnung wohl exerciret, so fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Zum Exempel, er solle den Accord zu G. anschlagen, da die 5ta oben, und zwar in der zwey gestrichenen Octave des Claviers: Ferner in der eingestrichenen Octave des Claviers, da die 8ve oben: in der zweygestrichenen Octave, da die Tertie oben: in der eingestrichenen Octave, da die Tertie oben ꝛc. Man wechsele so offt mit diesem Accord, biß man siehet, daß er sich durch alle Octaven des Claviers fertig in der Faust befindet.

§. 9. Wie man nun mit diesem Clave G. verfahren, eben so verfähret man mit denen übrigen 6. Clavibus der Music, (a) welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühsam scheinet, so giebt es doch denen Incipienten auf dreyfache Art einen ungemeinen Vorsprung. Denn erstlich bekommen sie hierdurch einige Ideam von dem Clavier und General-Baß im Kopff, ehe sie einmahl diesen anfangen: Hiernechst wissen sie bey dem würcklichen Anfange desselben, die zu iedem Clave gehörigen 3en, 5ten, 8ven ꝛc. albereit auswendig, und können also vollkommene Attention auf die nothwendigen Regeln haben. Drittens ist es ihnen bey fernern Progressen einerley, ob sie die harmonie in der Höhe oder in der Tieffe suchen sollen, und gehet ihnen nicht, wie manchen unglücklichen Scholaren, welche endlich von ihrem Maitre eine Zeile General-Baß mit grosser Mühe,

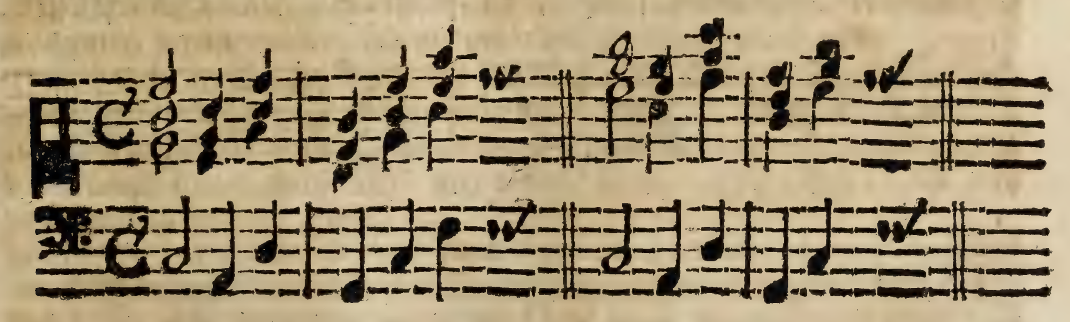
(a) Wer einen tüchtigen Scholaren hat, kan dergleichen Exercitium durch alle zwölff Chromatische Claves oder halbe Tone, mit ihm anstellen. Will man nun über iedweden Clave zugleich die Abwechselung der darüber stehenden 3e major. und minor. mitnehmen, so gehet man solcher gestalt alle 24. Triades harmonicas, und folgbar alle in der Natur befindliche ordinaire Accorde durch.

Mühe, und ohne Judicio erlernet, so bald aber, als ihnen in eben dem Exempel, die Hand etwas tieffer oder höher gesetzet wird, so seynd die schon erlernten Noten wiederum lauter Spanische Dörffer, und dieses zu ihren grösten Schaden und Aufenthalt. Weiln also in dergleichen Methode und Exercitio ein vielfacher Nutz verborgen; als werden wir durch den gantzen ersten Theil dieses Tractates dabey verbleiben.

§. 10. Biß hieher haben wir bey eintzelnen Accorden mehr das Clavier, als den General-Baß selbst exerciret; nunmehro erst fänget man an, dem Incipienten gantze Zeilen von unterschiedenen auf einander folgenden Accorden vorzuschreiben, wozu folgendes Exempel dienen kan:



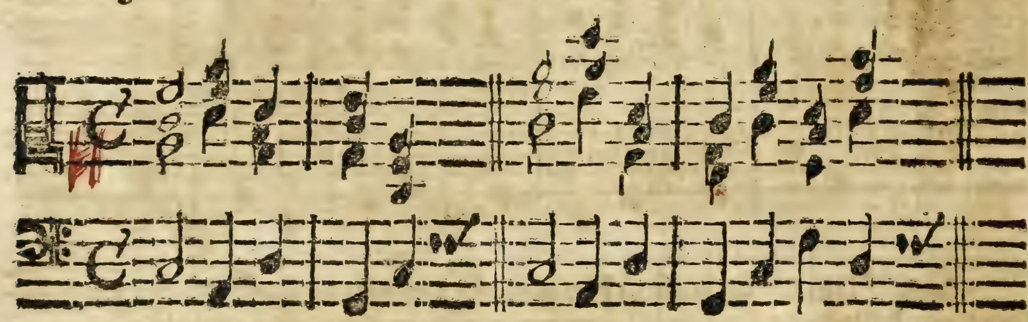
§. 11. Bey Anfang dieses Exercitii nimmt man hauptsächlich zwey Regeln in acht. Die erste Regel ist: Daß in der Music überhaupt niemahls zwey Stimmen mit einander in Octaven oder 5ten fortgehen dürffen. Also würde das nur gegebene Exempel folgender massen gantz vitiös gespielet, weil die Ober-Stimme das einemahl mit dem Basse in lauter Octaven, das andere mahl in lauter 5ten einhergehet, welches sonderlich in denen äussersten Stimmen zu vermeiden:



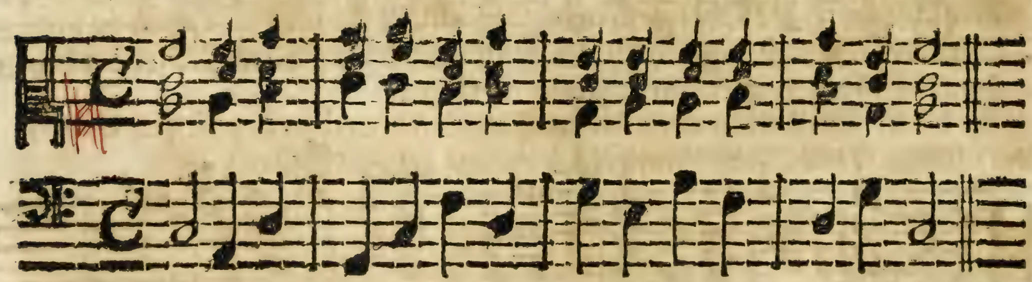
§. 12. Diese und andere ungeschickte Gänge im General-Basse desto leichter zu vermeiden, so mercket man sich auch die andere Regel: nemlich,

 daß

daß man niemahls mit denen Händen unnöthige Sprünge machen, sondern so viel möglich mit sanffter Bewegung iederzeit den nechstgelegenen Accord suchen solle. Also wäre folgende Arth zu spielen wiederum vitiös und ungeräumt:

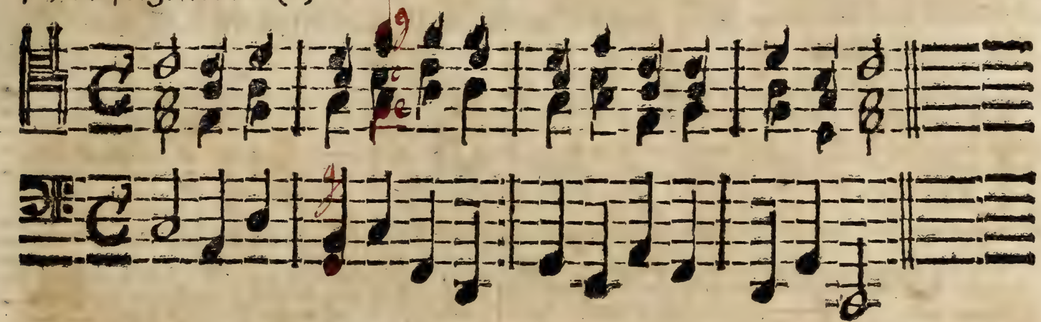


§. 13. Hingegen wird dieses Exempel auf alle folgende Arthen wohlgespielet: und zwar, weil wir das Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anstellen wollen, so fangen wir von dem Accorde an, da die Octave in der Ober-Stimme lieget, da denn die Connexion aller Accorde ohngefehr also gerathen möchte:

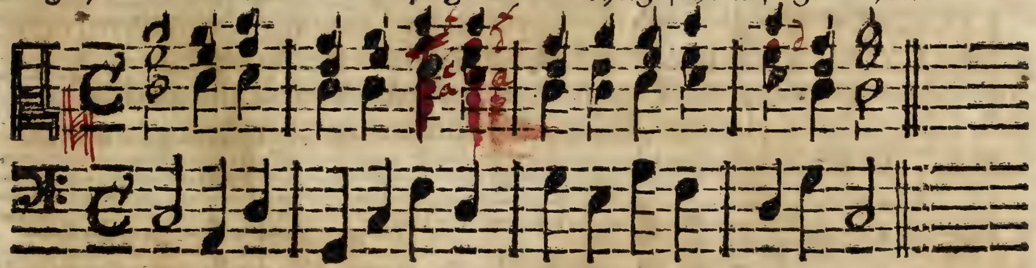


§. 14. Ein Anfänger muß eben diesem Haupt-Accord in der Tieffe des Claviers versuchen; wobey einmahl vor allemahl zur Nachricht dienet, daß nichts daran gelegen, ob man die Baß-Noten, (sonderlich wann die Hände einander im Wege seynd,) eine Octave tieffer oder hoher will nehmen, als sie stehen, oder ob man sie auch in würcklichen Octaven doppelt einher-

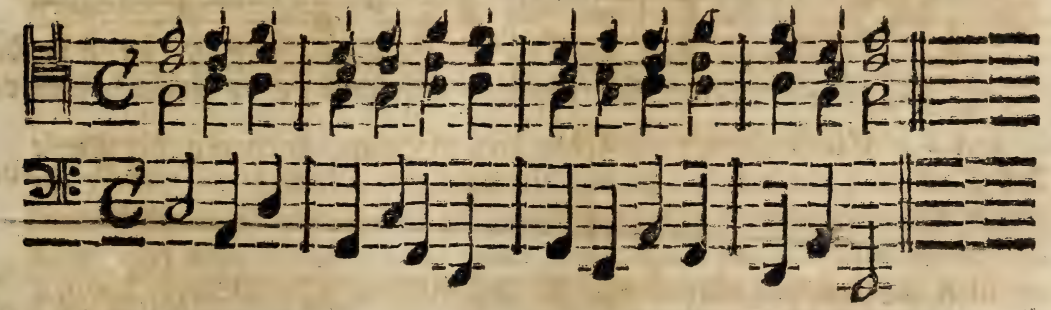
einhertreten lasse. Wir werden von allen Exempel anführen, voritzo sey es folgendes: (b)



§. 15. Nun versucht man den andern Haupt-Accord, da die 3e obenlieget, und könte das Accompagnement ohngefehr also gerathen:

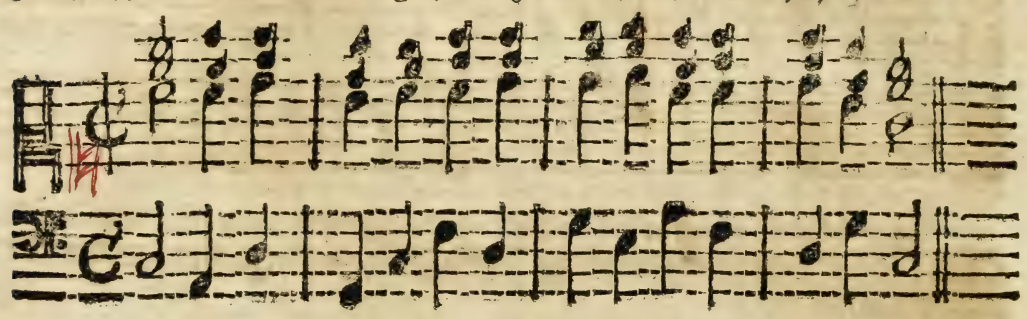


§. 16. Will man eben diesen Haupt-Accord in der tieffen Octave versuchen, so möchte es ohngefehr auf diese Art ausfallen:
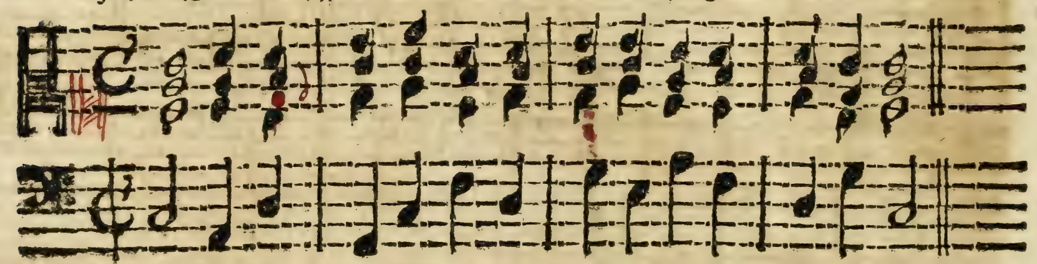


(b) Es ist bey Eingang des ersten Capitels erfordert worden, daß ein Incipiente des

§. 17. Nunmehro versuchet man den dritten Haupt-Accord, da die 5te in der obern Stimme lieget, und zwar erstlich in der hohen Octave:



§. 18. In der tieffen Octave könte es also folgen:

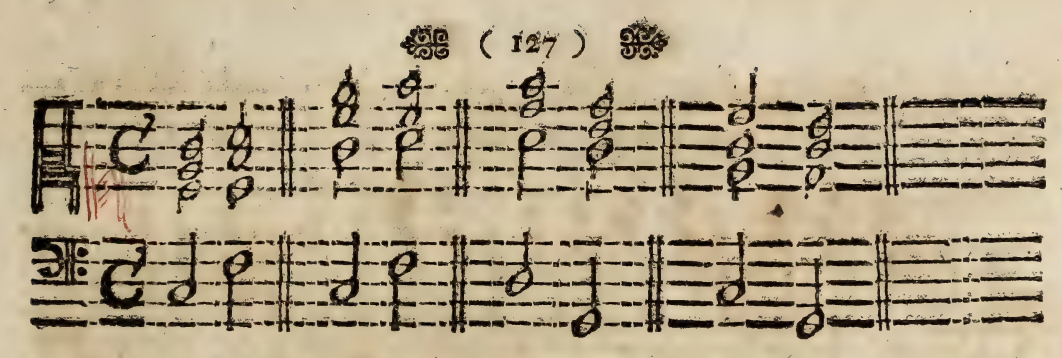


§. 19. Nunmehr ist es Zeit, noch eine, bey dem Exercitio der ordinair Accorde sehr nöthige Regel mit zu nehmen, und zuförderst zu fragen, was in der Music, oder auf dem Clavier Motus rectus und motus contrarius sey?

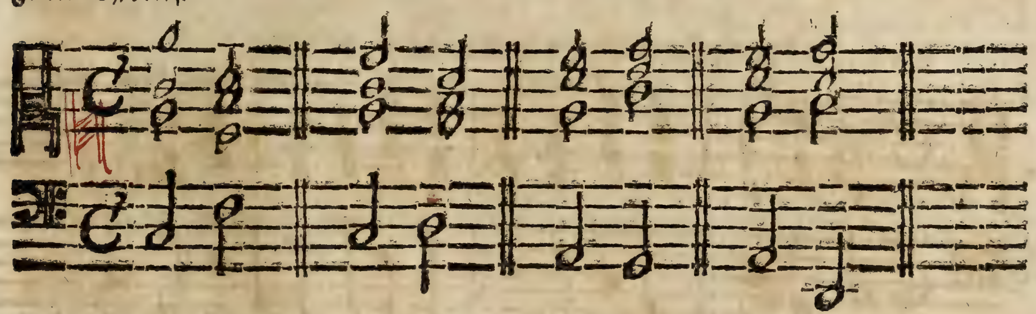
§. 20. Motus rectus, oder die gleiche Bewegung ist, wenn beyde Hände auf dem Clavier sich zugleich aufwerts, oder zugleich niederwerts bewegen, zum Exempel:

§. 21. Motus

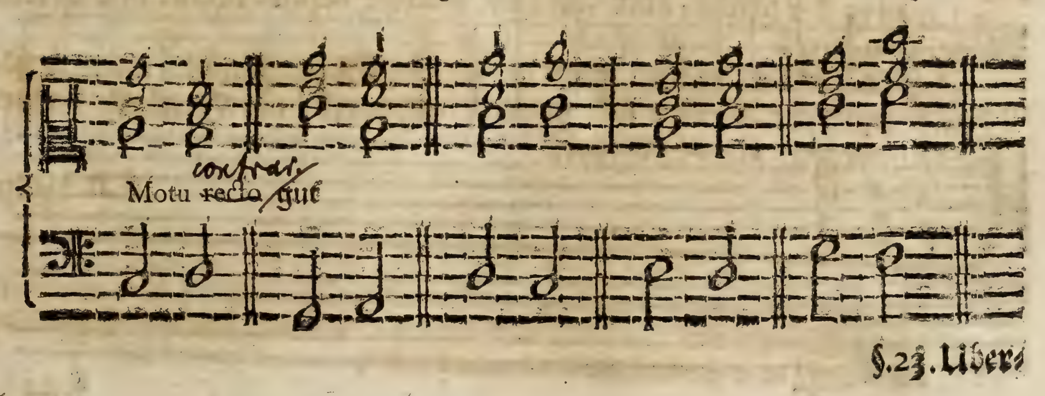
General-Basses, alle in demselbigen vorkommende Claves signatas, oder vorgezeichnete Schlüssel verstehen solle: also werden in diesen und folgenden Capiteln die Alt- und Tenor-Zeichen nicht incommod fallen.

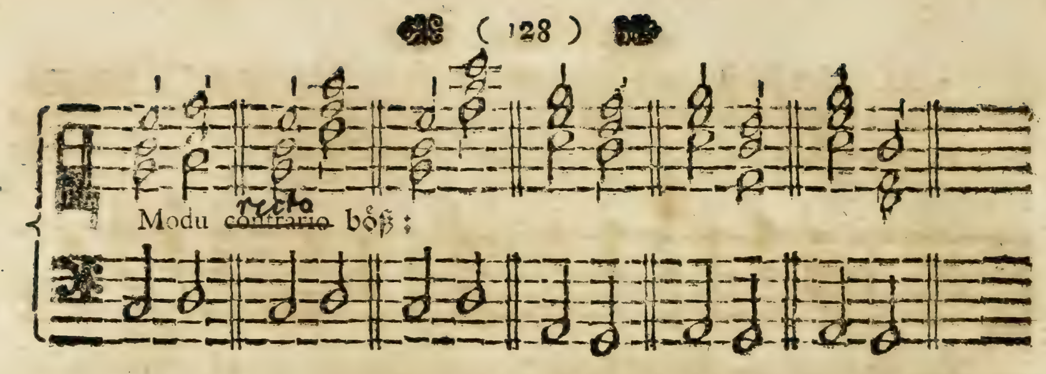


§. 21. Motus contrarius, oder die Gegenbewegung ist, wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zusammen, oder von einander lauffen, zum Exempel:



§. 22. Wann nun zwey Baß-Noten per gradum steigen oder fallen, so muß man iederzeit den Motum contrarium gebrauchen, wofern bey dergleichen Accorden nicht ungeschickte Gänge entstehen sollen, z. E.

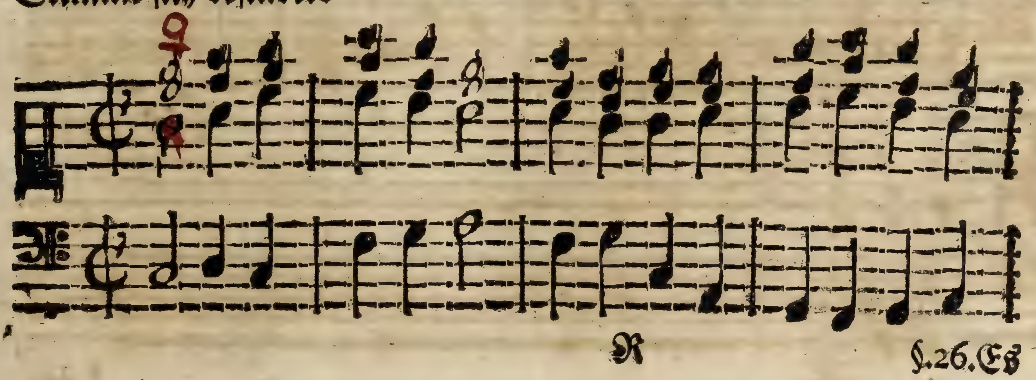


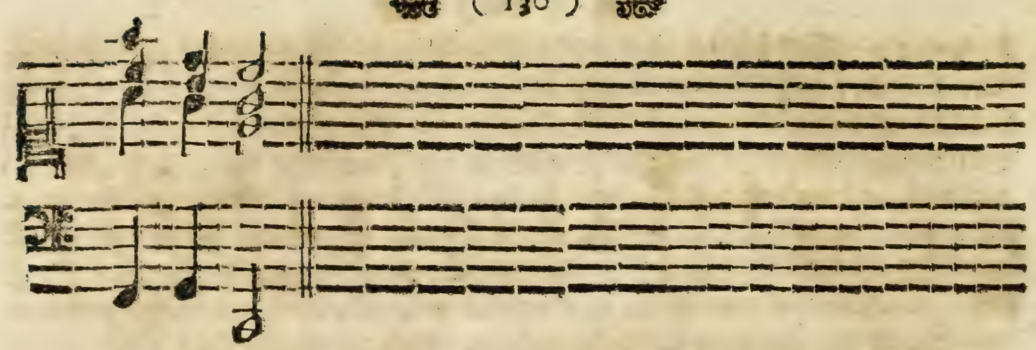


§. 23. Uberhaupt ist der motus contrarius im General Basse einer der grösten Vortheile, wodurch man alle verdächtige Progressus mit dem Basse gantz sicher vermeiden kan. Und weil also nicht wenig an dieser Lehre gelegen, so ist nicht undienlich, daß man mit diesem Motu ein à partes Exercitium durch die drey Haupt-Accorde anstellet, und denen Incipienten hierzu ein eigen Exempel vorschreibet, worinnen er auf alle Noten gar genau Achtung zu geben genöthiget wird, wofern nicht wider die Regel pecciret werden soll. Das Exempel könte auf folgende Art eingerichtet werden, und zwar aus dem ersten Haupt-Accord, da die Octava oben:

§. 24. Wer dieses in höhern oder tieffern Octaven versuchen will, kan es thun; wir erspahren hier den Platz, und geben gleich zum andern Haupt-Accord, da die 3e oben ist, welcher ohngefehr also gerathen möchte:

§. 25. Dieses kan man wieder in der tieffen Octave exerciren: wir aber gehen alhier zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der Ober-Stimme sich befindet:





§. 26. Es kan auch dieses gar leicht in der tieffen Octave probiret werden. Seynd nun alsdenn alle in diesem Capitel vorgeschriebene Exempel, durch die drey Haupt-Accorde dergestalt exerciret worden, daß man sie fertig in die Faust gebracht, und nicht etwan auswendig gelernet, wie der Papagey sein Liedgen; so ist der erste Grundstein zum General-Basse geleget.

§. 27. Nur dieses ist hier noch zu erinnern, daß wenn in denen bißherigen Exempeln die Accorde der rechten Hand, durch und durch über den General Baß gesetzet worden, es nicht die Meynung habe, einen Incipienten dahin anzuhalten, daß er accurat diese Accorde durch das gantze Exempel in eben der vorgeschriebenen Ordnung behalten solle und müsse: sondern es ist genug, daß ein Maitre seinen Scholaren nur die rechte Hand in denjenigen Accord setzet, welchen er tieff oder hoch anfangen soll, alsdenn lässet er ihn selbst weiter suchen, wie die harmonie auf einander folgen will. Ein Liebhaber aber stellet sich obige Exempel zum Modelle vor, und informiret sich selbst daraus, wie alle ordinaire Accorde nach denen Regeln geschickt zu tractiren seynd.

§. 28. Bey Ende dieser Lehre fället noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könten vollstimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Baß überall bey dergleichen vierstimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse?

§. 29. Hierauf gründlich zu antworten, so ist bekannt, daß die alte Welt den General Baß nach der ersten Erfindung desselben sehr schwach-

stimmig

stimmig tractirete, und war noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein drey stimmiges Accompagnement, (da bald die rechte, bald die lincke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmgen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten sich bey dem Accompagnement vollstimmiger Instrumente mit der Triade harmonica simplici, und denen nöthigsten Essential Stimmen iedwedes musicalischen Satzes begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf Triadem harmonicam auctam und Verdoppelung mehrer Essential-Stimmen der musicalischen Sätze, dahero wurde das 4. stimmige Accompagnement mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künste eines wohl-regulirten Quatro zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewissen Fällen und sonderlich auf Orgeln bey schwacher Music, von berühmten Meistern practiciret wird.) Weil aber diese Art nicht überall, und sonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch sehr geschwinder Bässe, nicht applicabel war: als wurde dieses 4. stimmige Accompagnement vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die eintzige Baß-Stimme vor die lincke Hand, welche iedoch (wie oben gemeldet,) den Baß an solchen Orten in lauter Octaven fortzuführen, die Freyheit bekam, wo sie nicht von der Geschwindigkeit der Noten und der Mensur, verhindert wird.

§. 30. Dieses letztere nun ist heutiges Tages das gebräuchlichste und fundamentaleste (c) Accompagnement, welches man allen Anfängern zu lehren pfleget, und welches wir in der ersten Section dieses Buches durchgehends ausführen werden. Diejenigen aber, welche albereit in

(c) Weil in selbigen denen Incipienten die Essential-Stimmen aller harmonischen Sätze, die unentbehrlichen Resolutiones aller Dissonantien, und die Regul-mäßigen Progressiones verschiedener Stimmen zugleich, nothwendig gelehret werden müssen; Dergleichen Künste sonst bey einem alzuvollstimmigen Accompagnement, (wovon wir gleich itzo handeln werden,) eines Theils inapplicabel, andern Theils aber nicht anders als ohne Ordnung, und unvollkommen tractiret werden können.

der Kunst geübet, suchen gemeiniglich, (sonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verstärcken, und mit der lincken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (d) woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6. 7. biß 8. stimmiges Accompagnement entstehet. Von diesen ist hier die Rede, und fraget sich also, worinnen die Künste bestehen?

§. 31. So schwer, als dergleichen vielstimmiges Accompagnement unexercirten zu scheinen pfleget, so leichte muß es hingegen denenjenigen fallen, welche den General-Baß auf oben angefangene Art wohl accompagniren lernen, wofern sie nur einen eintzigen Vortheil hierbey in acht nehmen, welchen wir hiermit deutlich erklähren wollen.

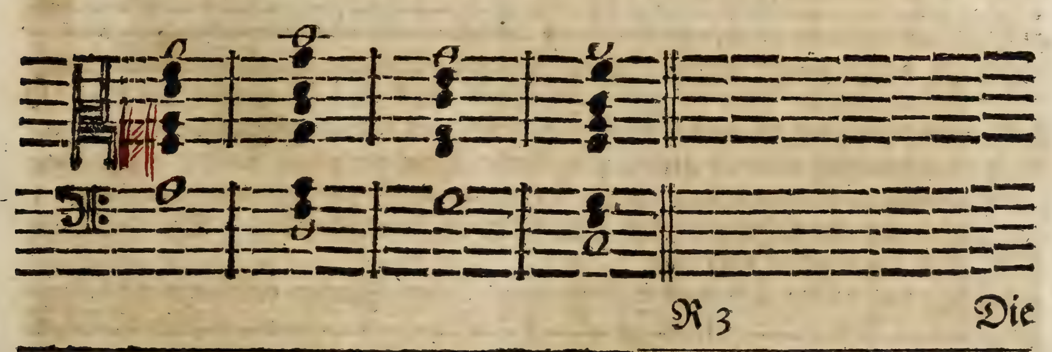
§. 32. Man bemühe sich nemlich, nur die äusserste Stimme der rechten Hand so geschickt zu erfinden, daß sie mit dem Basse ohne 5ten, 8ven, (e) oder sonst vitiöse Progressen einhergehe, (wie oben gelehret worden,) die

(d) Je vollstimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, ie harmoniöser fället es aus. Hingegen darff man sich freylich auf Orgeln, (sonderlich bey schwacher Music und ausser dem Tutti,) nicht zusehr in das allzuvollstimmige Accompagnement der lincken Hand verlieben, weil das beständige Gemurre so vieler tieffen Tone dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Instrumentisten, nicht selten beschwerlich fället. Das Judicium muß hierbey das beste thun.

(e) Es fraget sich: Ob man in Clavier-und andern Sachen vollstimmiger Instrumente, dergleichen vitiöse Progressen in denen partibus extremis, nicht durch die in der Composition bekannte Verwechselung der Stimmen, entschuldigen könne? Ich sage nein dazu, weil dergleichen 5ten und 8ven nicht allein in die Augen, sondern auch gar deutlich in die Ohren fallen, so lange sie nemlich auf dem Instrumente selbst, sowohl als in dergleichen partitur, einmahl vor allemahl die äussersten Stimmen verbleiben, folgbar man sich hier die prætendirte Verwechselung der Obern-mit der nechsten Mittel-Stimme, nur in Gedancken einbilden muß. Hingegen hat es mit einer realen Verwechselung separirter Vocal-und Instrumental-Stimmen gantz eine andere Beschaffenheit, weil das Gehöre dergleichen Betrug propter differentiam vocum & Instrumentorum, distantiam loci, personarum &c. gar leicht passiren lässet. Ich rede hier mit verständigen Musicis, und also brauchet es keiner weitläufftigen Erklährung, sonst könte man ein gantzes Capitel von dieser Materie schreiben.

die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord unter sich nechstgelegene, die lincke Hand aber alle im Accord über sich nechstgelegene zwey biß drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich im geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden 5ten und 8ven zukehren, (f) so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Künste iederzeit 6. 7. biß 8. stimmig ausfallen. Die Exempel machen die Sache klar.

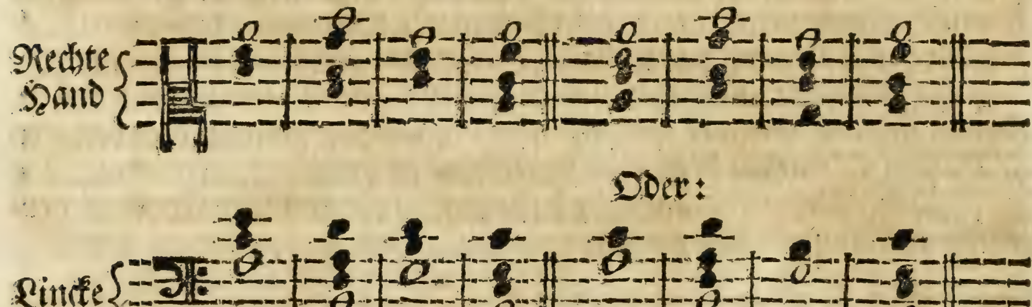
§. 33. Gesetzt, wir hätten folgende 4. Baß-Noten vor uns: a. d. g. c. Hierzu solten die 4. Noten: e. f. d. c. zur Ober-Stimme der rechten Hand dienen. Nun finden wir zwischen dem leeren Raume (vacuo) dieser zwey äussersten Stimmen, von der Höhe des Soprani an, biß zu der Tieffe des Basses folgende mit schwartzen Noten bezeichnete Mittel-Stimmen:



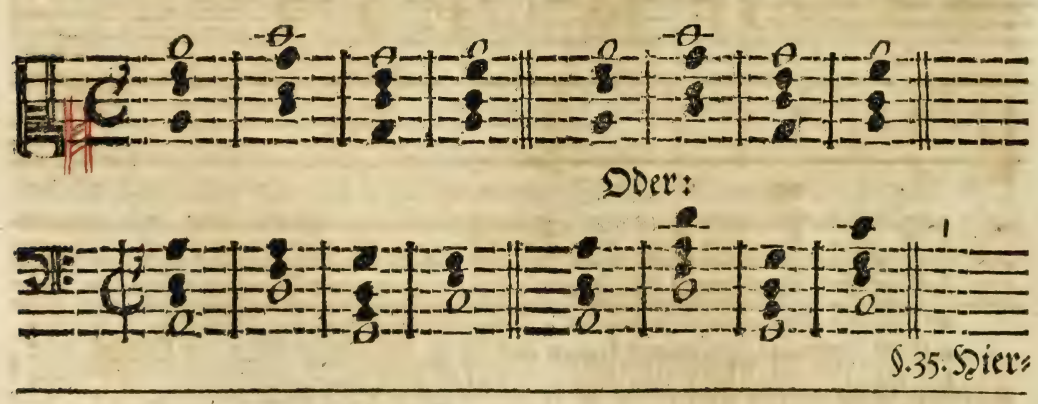
 Die

(f) Weil sie von denen äussersten Stimmen verdecket, und also mit raison, durch die gewöhnliche Verwechslung der Stimmen, entschuldiget werden; wie es denn hier nach Lamberts Ausspruch, in oben gedachten seinem Tractat vom General-Baß heisset: Comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute, qui ne l'offense pas, n'est pas une faute: Die Music ist allein vor die Ohren gemacht, also ist derjenige Fehler vor keinen Fehler zu rechnen, welcher die Ohren nicht beleidiget. Man muß aber auch acht haben, daß dergleichen Fehler die Ohren in der That nicht beleidigen, i. e. daß sie von ihren nechsten Stimmen so umgeben, oder von der Menge der Mittel-Stimmen so überschüttet werden, daß sie das Gehöre schwerlich oder gar nicht unterscheiden möge; sonst seynd sie allerdings,

Diese Mittel-Stimmen giebet man theils der rechten Hand, theils der lincken Hand zu; iedwede greiffet zu ihren nechstgelegenen Stimmen, bald mehr bald weniger, nachdem die Application der Hände, oder die Commodität des Accompagnisten es leiden will. Folglich würde hier das vollstimmige Accompagnement obiger 4. Noten ohngefehr also vor beyde Hände getheilet werden:



§. 34. Will man die hohen Baß-Noten in der Tieffe nehmen, so bekommen beyde Hände mehr Platz, und das Accompagnement kan hier und dar vollstimmiger ausfallen, zum Exempel:

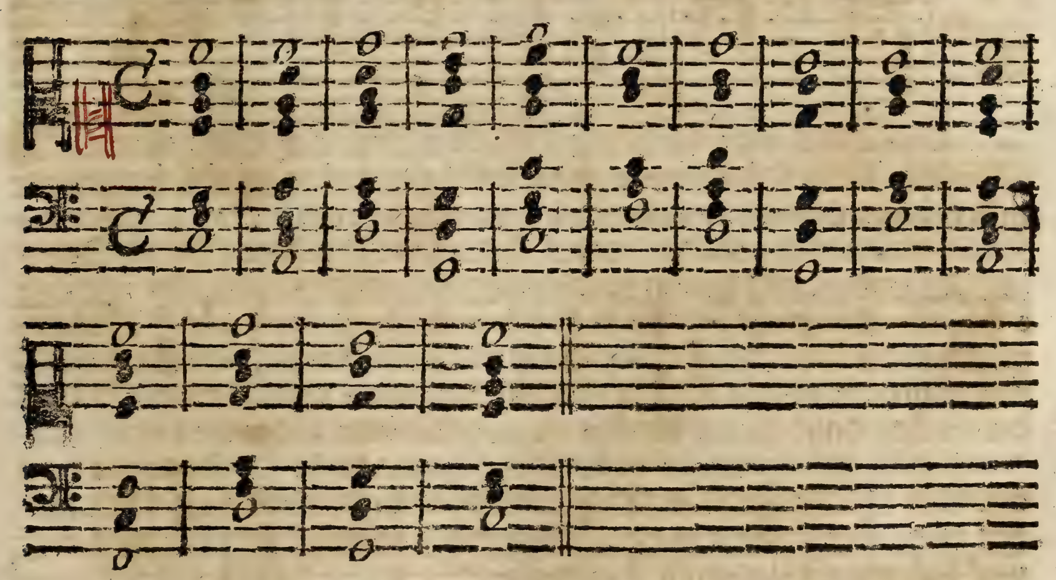


§. 35. Hier-

(ich meyne, wenn sie fein treuhertzig in der Menge begangen werden,) unter eben diejenigen Grammaticalischen Fehler zu rechnen, welche nicht einmahl die Entschuldigung eines: errare humanum, oder menschlichen Versehens leiden.

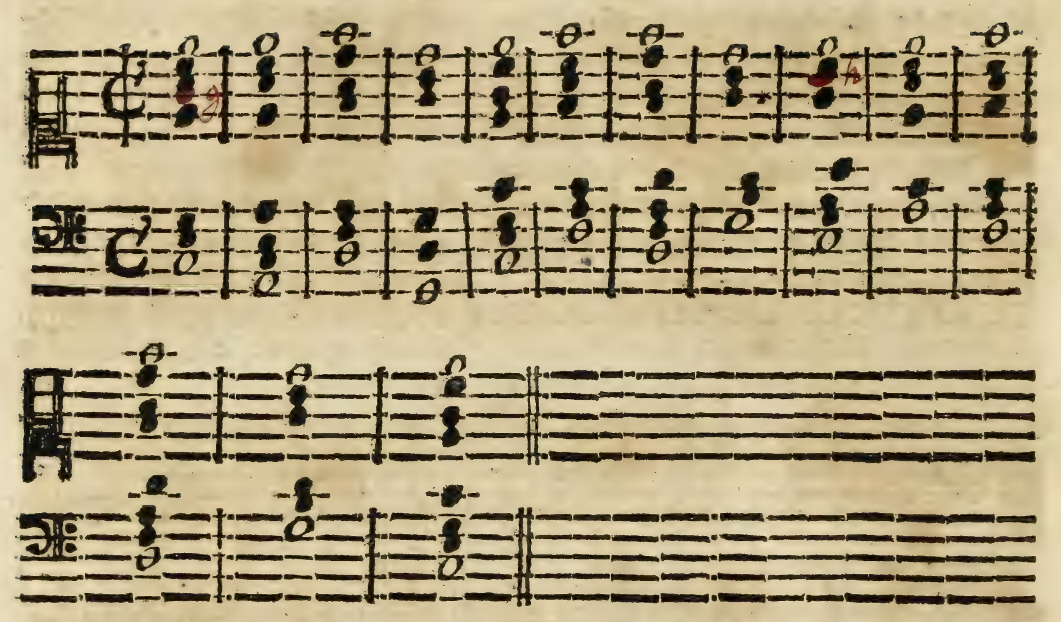
§. 35. Hieraus ist leicht zu ersehen, daß die grösten Künste eines sehr vollstimmigen Accompagnementes, bloß auf der Observation der beyden äussersten Stimmen, und also auf denen Fundamentis eines regulirten vier stimmigen Accompagnementes beruhen. Wir wollen zu dessen völliger Erläuterung aus obigen, in diesem Capitel gegebenen vierstimmigen Exempeln etliche heraus nehmen, und mit Beybehaltung der Ober-Stimme zum Basse, ein vollstimmiges Accompagnement daraus formiren: iedoch sey uns erlaubet, die alda in 4tel Noten bestehende beyden äussersten Stimmen, alhier in lauter gantze Tacte zu verwandeln, damit sich das mittlere vollstimmige Accompagnement von besagten äussersten Stimmen desto eher unterscheiden möge.

§. 36. Diesem nach würde das oben §. 13. befindliche Exempel vollstimmig ohngefehr also lauten:



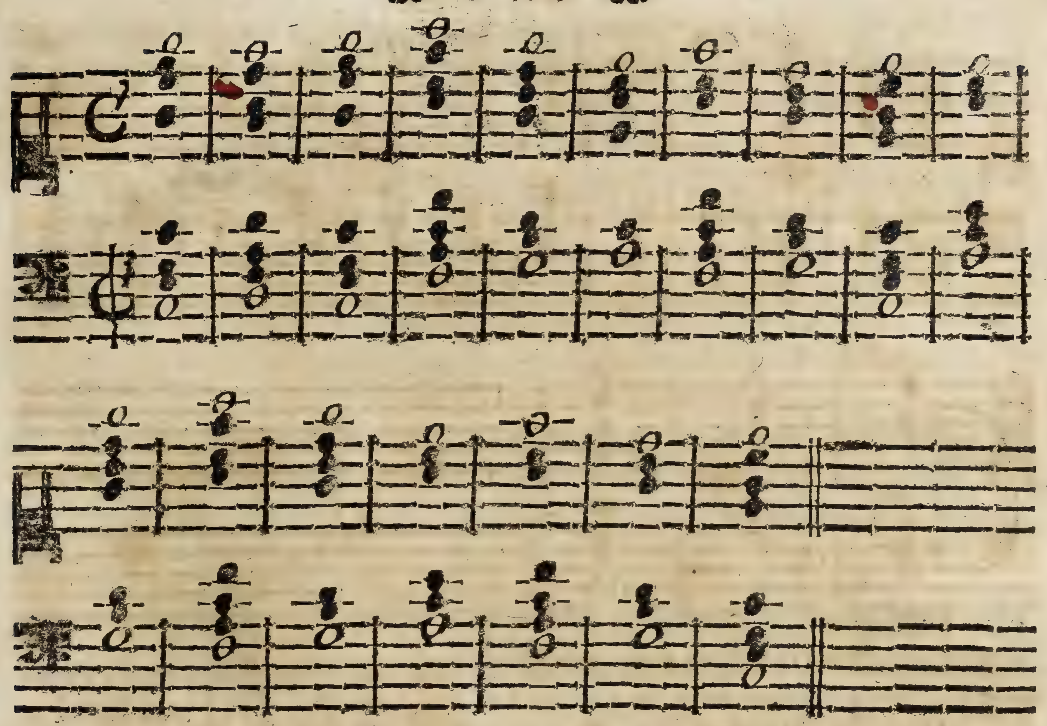
§. 37. Setzet man die rechte Hand höher, um einen vollstimmigen Accompagnement mehr Platz zu geben, oder die Baß-Noten in der Höhe unverändert zu lassen; so möchte das §. 15. oben befindliche Exempel also gerathen:

§. 38. Eben



§.38. Eben so kan man es mit allen übrigen, oben befindlichen Exempeln probiren, wobey noch diese Regel mitzunehmen: Daß ie näher die Hände zusammen gehalten werden, (damit zwischen denen Mittel-Stimmen der rechten und lincken Hand, kein alzugrosser Raum, oder vacuum e ıtstehe,) ie harmoniöser fället das Accompagnement aus. Dahero, wenn bey der Music albereit die Bässe mit Instrumenten so besetzet seynd, daß man nicht nöthig hat den General-Baß mit einhergehenden Octaven der lincken Hand zu verstärcken, so nimmet man lieber die tieffen Baß-Noten desto vollstimmiger in der Höhe, damit beyde Hände genauer an einander schliessen, und zugleich die harmonie mehr in denen Acutis (hohen Tonen) extendiret werde. Das oben §.25. befindliche Exempel mag uns hier zur Erläuterung dienen:

§.39. Wie



§. 39. Wie es nun im vollstimmigen Accompagnement mit denen ordinairen Accorden ergehet, so ergehet es auf gleiche Art mit allen übrigen musicalischen Sätzen, wovon wir in künfftigen Capiteln iedesmahl vollstimmige Exempel beyfügen werden. Voritzo kehren wir wiederum zu unsern vier stimmigen Accompagnement.

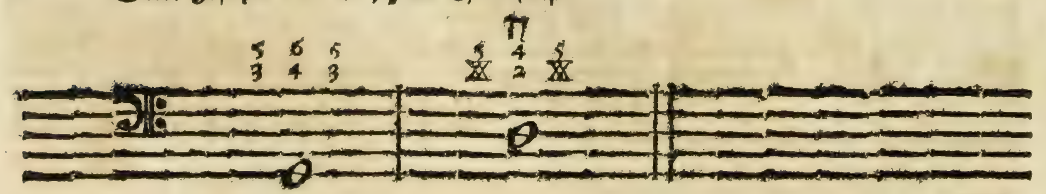
Das III. Capitel,
Von
denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren.

§. 1.

Gleichwie die bißhero abgehandelten ordinairen Accorde, die eintzigen musicalischen Sätze seynd, welche bey einem bezifferten General-Basse ordentlicher Weise (a) nicht bezeichnet werden: Also müssen hingegen alle übrige musicalische Sätze oder extraordinair Accorde, sie mögen von Consonantien oder Dissonantien zusammen gesetzet seyn, iederzeit durch eigene Ziffern über denen Noten angedeutet werden.

§. 2. Die Harmonie einer vollstimmigen 6te ist, nechst gedachten ordinairen Accorden, noch die eintzige mögliche Zusammensetzung vieler frey und ungebundenen (b) Consonantien. Alle übrige Species Harmoniæ
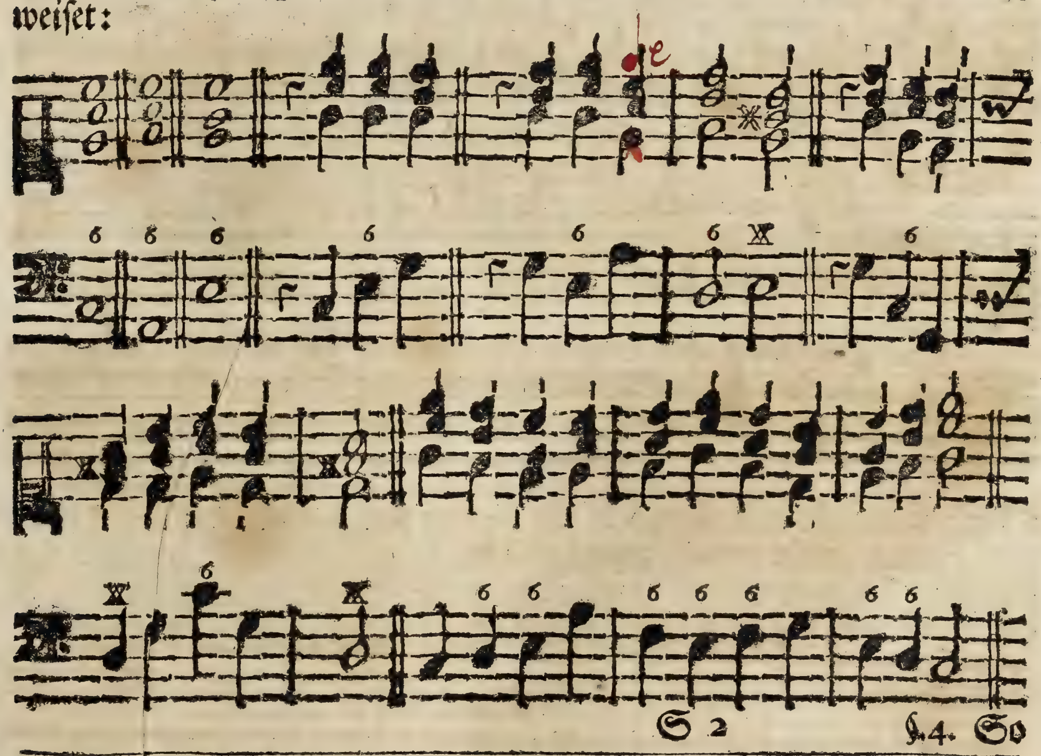
(a) So lange ihnen nemlich über eben der Note keine Extraordinair-Accorde an die Seite gesetzet werden, zum Exempel:



(b) Ungebundene Consonantien heissen die 3e, 5te, 6te und 8ve, so lange sie ihrer Natur gemäß, weder syncopiret, noch resolviret werden. Gebundene Conso-

Harmoniæ werden iederzeit gegen den Fundamental-Clavem entweder eine würckliche Dissonanz, (zum Exempel, die 2. 4. 7. ꝛc.) oder wenigstens eine gebundene Consonanz, welche gleich einer Dissonanz tractiret wird, aufzuweisen haben.

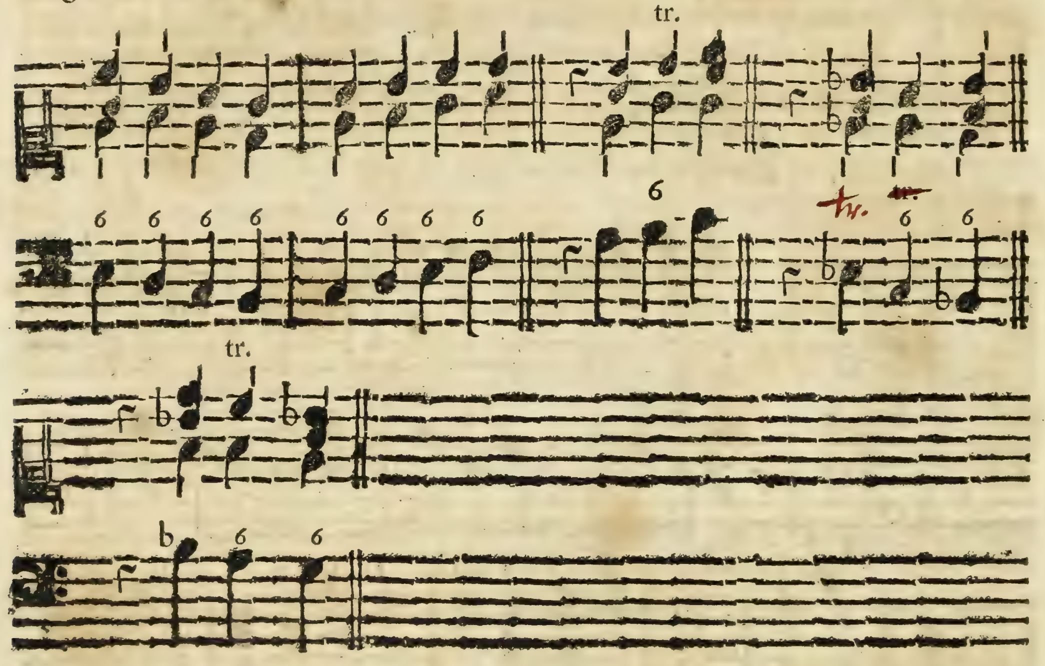
§. 3. Die über der Note bezeichnete 6te hat ordentlich die 3e und 8ve zu ihrer harmonie. Man kan aber diese sonst berüchtigte 8ve auf allerhand Art motu recto & contrario brauchen, so lange keine ungeschickte Progressen daraus erfolgen, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Des Motus contrarii aber bedienet man sich alsdenn am geschicktesten, wenn die 6ten per gradus auf- und absteigen, wie das letzte Exempel ausweiset:



 §. 4. So

nantien aber werden die ersten drey alsdenn genennet, wenn sie sich freywillig binden, zugleich von andern Stimmen syncopiren, und nachgehends unter sich resolviren lassen, wie wir unten Exempla finden werden.
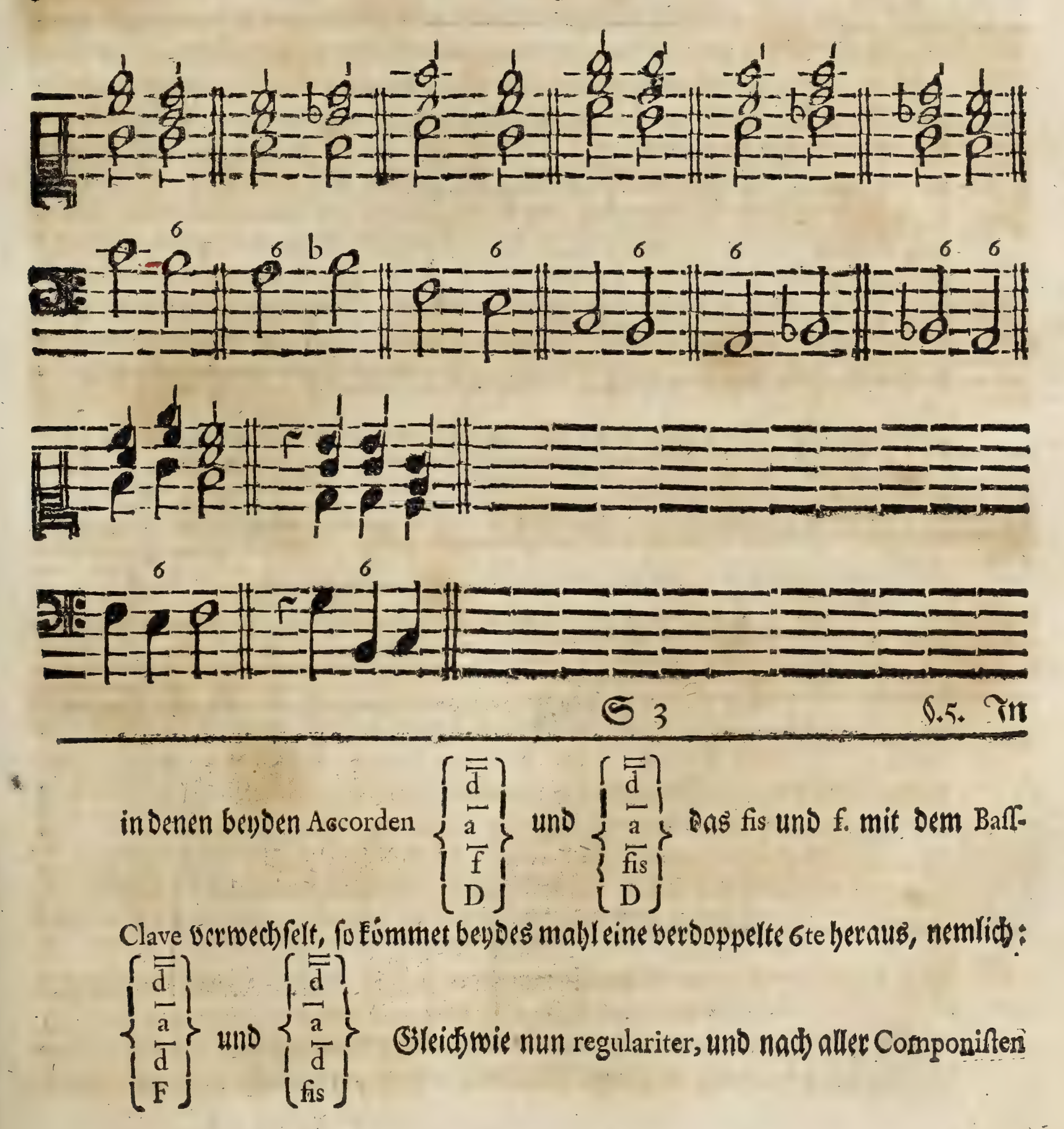
§. 4. So bald aber besagte 8ve bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursachet, so lässet man sie entweder gar weg: Zum Exempel, bey auf- und absteigenden 6ten, oder wo es sonst die Bequemlichkeit der Hand, die Modulation der Stimme, die anzubringende Manier, und dergleichen erfodert:



Oder man verdoppelt statt selbiger viel natürlicher (c) die 3e und 6te, (Eine unter beyden.) Damit man aber deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung oder Verdoppelung der 3e und 6te anzustellen, so sehe man folgende 8. Exempel verdächtiger und vitiöser Pro-

(c) Daß bey dem 6ten-Accord die Vermehrung der 3e und 6te viel natürlicher sey, als die Vermehrung der Baseos, solches kan man aus ihrem Ursprunge, nemlich aus der Verkehrung des ordinairen Accordes, (welcher bald 3am Majorem, bald Minorem bey sich hat,) gar leicht beweisen. Denn wenn man, zum Exempel,

Progressen an, und suche eben diese Baß-Noten wieder, in denen Exempeln des folgenden §. so wird man die durch die Verdoppelung der 3e und 6te, geschehene Correction der übeln Gänge finden:



 §. 5. In

in denen beyden Accorden { d̿ / a̅ / f / D } und { d̿ / a̅ / fis / D } das fis und f. mit dem Baß-Clave verwechselt, so kommet beydes mahl eine verdoppelte 6te heraus, nemlich: { d̿ / a̅ / d / F } und { d̿ / a̅ / d / fis } Gleichwie nun regulariter, und nach aller Componisten

§. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und übeln Progressen, gehet oben die mittlere Stimme der rechten Hand mit dem

---

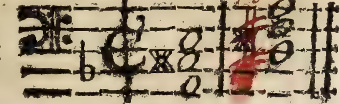
Meynung, die 8ve und 5te im ordinairen Accorde allzeit eher können vermehret werden, als die 3e, also werden auch bey Verkehrung solcher Stimmen natürlicher Weise die 6te und 3e eher vermehret, als die 8ve, welche nur eine superstruirte 3e ist, und thut die geschehene Verkehrung gar nichts zur Sache. Hier möchte man aber fragen: Ob denn die 3a Maj. bey der 6te mit gutem Gewissen könne vermehret werden, da die 3a maj. von denen Alten einer Härtigkeit beschuldiget, und folgbar deren Verdoppelung in wenig Stimmen verbothen worden? Hierauf ist mit Unterscheid zu antworten. Erstlich, den Accord der 6te betreffend, so kan dessen 3a maj. (naturalis und accidentalis,) so lange sie die 6tam maj. in Gesellschafft hat, nur deswegen mit guten Gewissen verdoppelt werden, weil sie in diesem Falle nicht einmahl als eine 3a maj. sondern als eine superstruirte 5te anzusehen ist. Zum Exempel: Die 3a maj. naturalis des 6ten-Accordes, { a e c } ist nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes, { e c A } und die 3. maj. Accidental. des 6ten-Accordes: ist wieder nichts anders, als die veritable 5te des ordinairen Accordes: { fis d H } Gleichwie nun diese beyden 5ten, (dieses e. und fis) eben sowohl, als die andern beyden Stimmen ihres ordinairen Accordes, nach Gefallen mögen verdoppelt werden, ohne daß hieraus eine Härtigkeit entstehe: Also können ja solche Verdoppelungen nicht alsdenn erst harte ausfallen, wenn man in dem einem Accorde, bloß den Fundamental-Clavem A, und in dem andern den Fundamental-Clavem H. über die andern beyden Stimmen hinauffsetzet: { a e c } { h fi d } Denn wie kan die schlechte Verkehrung dieser drey unschuldigen Stimmen eine Härtigkeit gebähren, die zuvor gar nicht da gewesen? Die Vermehrung aber der übrigen Tertiar.

dem Basse in sonst verbothenen 8ven fort. Diesem nun kan man durch die Vermehrung der 3e oder 6te gar leichte abhelffen, wie unten zu sehen: iedoch werden diese eintzige Arth 8ven noch deswegen öffters gelitten, weil sie

---

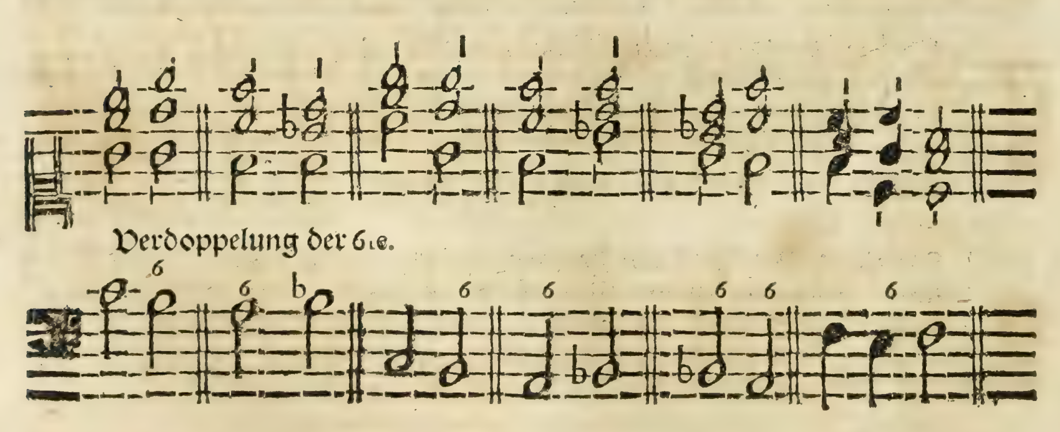
Major. betreffend ausser dem 6ten-Accord, so ist freylich ein wichtiger Unterscheid zu machen, wenn sie naturales oder accidentales seynd? Die 3æ maj. naturales können ohne Bedencken, (und aller Einbildung ungeachtet, die man sich insgemein davon machet,) nicht allein in einem Quatro, sondern auch in einem Trio verdoppelt werden, wenn es bequeme Gelegenheit mit sich bringet, weil das Ohr albereit durch ordentliche Anschlagung dieser zum Modo gehörigen Essentialen Tone dazu præpariret worden, gleichwie es die tägliche praxis der berühmtesten Autorum bestätiget, und keines fernern Beweises brauchet. Hingegen fallen wohl allerdings die 3æ maj. accidental. (da ein fremdes, ausser dem richtig bezeichneten modo ✕. oder erhöhendes ♮. eingeführet, und noch dazu verdoppelt wird,) dem Gehöre viel härter aus. Die Probe dieses Unterscheides ist leicht zu machen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die 3. maj. natural. zu folgenden beyden Accorden, wie man will:

es wird sich ein unpassionirtes Gehöre auch in wenig Stimmen aus dieser Verdoppelung nichts machen. Man verdoppele hingegen auf solche Art im Modo D. moll die 3am maj. accidental. zu eben diesen Accorden, wenn das Ohr schon von dem Ambitu des D. moll præoccupiret worden:

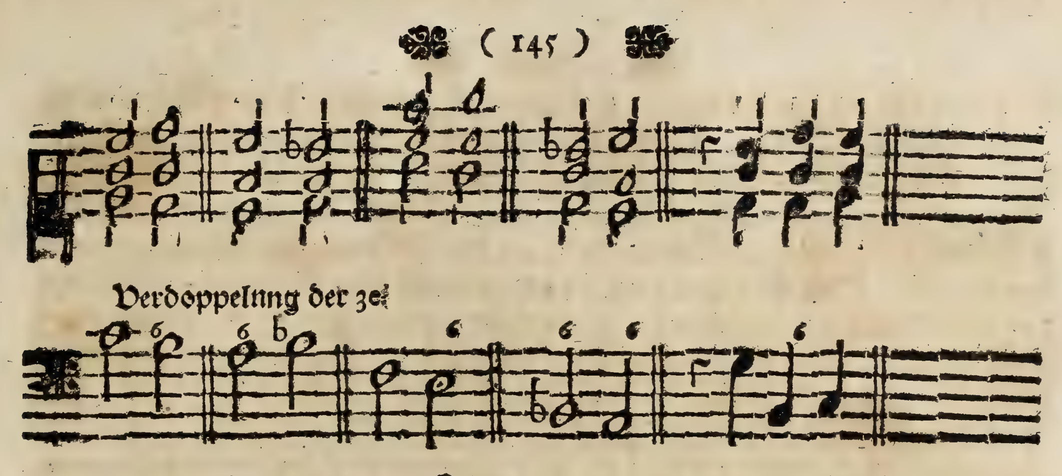


so wird man schon sein Leiden dabey empfinden, und zwar ie stärcker, ie länger sich eine dergleichen verdoppelte Note aufzuhalten pfleget. Ja, ie weiter und unverhoffter sich überhaupt eine 3a maj. accident. von denen ordentlichen Gräntzen ihres angefangenen Modi, (er sey dur oder moll) entfernet, ie intolerabler wird ihre Verdoppelung in wenig Stimmen dem Gehöre ausfallen, welches mit weitläufftigen Exempeln durch alle Modos Musicos könte bewiesen werden, wofern ein Music-Verständiger hieran zweifeln wolte. Es seynd aber diese Annotationes von Verdoppelung der 3a maj. wohl zu mercken, weil sie uns gleich itzo zu mehrern dienen werden.

sie durch die allernechst daran gelegenen Stimmen, dem Gehöre mehr verstecket, und also desto eher mit der bekannten Verwechselung der Stimmen entschuldiget werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äussersten Stimmen offenbare 8ven, welche, (wie oben gedacht,) in Clavier-Sachen mit keiner Verwechselung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten Exempel seynd die zwischen dem Baß, und der untersten Stimme der rechten Hand vorfallende 8ven, einem guten Gehöre gleichfals zu penetrabel, wegen der gantz leeren und grossen Distanz beyder Stimmen. Im 6ten Exempel, hätte es mit denen, zwischen dem Basse und der mittlern Stimme der rechten Hand vorfallenden 8ven nichts zu bedeuten, allein die 5ten, zwischen der äussersten und untersten Stimmen der rechten Hand, liegen wiederum alzuoffenbar und unbedecket, wegen der grossen Distanz des Basses, dahero ein gutes Gehöre hier ebenfals die Entschuldigung der verwechselten Stimmen, gantz ungern annimmet. Die zwey leztern Exempel machen per motum contrarium, ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch iederzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Arth aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret:

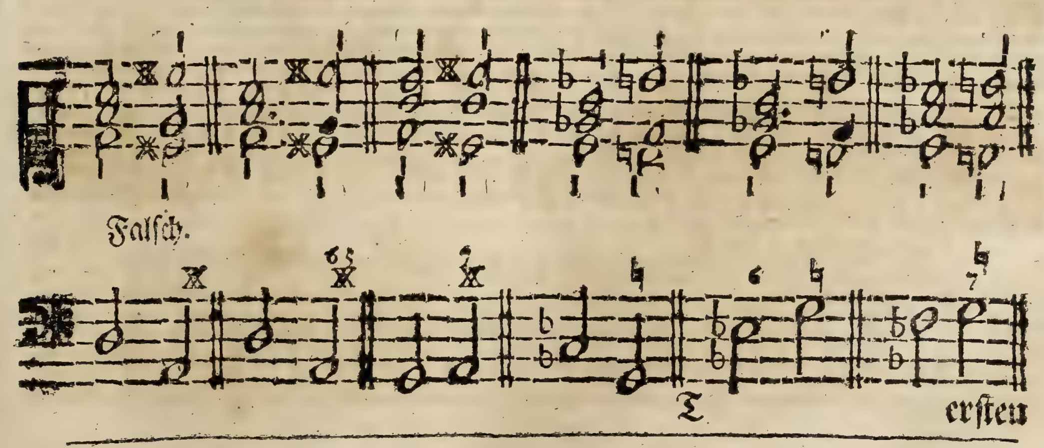


§. 6. Hüten



§. 6. Hüten muß man sich, daß man in dreyerley Fällen nicht leicht (*) ein fremdes, (ausser dem richtig vorgezeichneten Systemate modi vorkommendes) X. und erhöhendes ♮. verdoppele, nemlich:

1) Wenn es in der 3. maj. accidentali stecket, (T. B.) und diese nicht die 6tam maj. in Gesellschafft hat. (d) Dahero wären die folgenden 6. ersten Exempel falsch, in denen übrigen Exempeln aber werden solche Fehler corrigiret:



ersten

(*) i. e. Sehr selten oder lieber gar nicht, weil man es nicht nöthig hat, und doch ein Anfänger gar leicht darinne verstossen kan.

(d) Denn wenn die 3a maj. accid. die 6tam maj. in Gesellschafft hat, so ist sie nur eine

Gut.

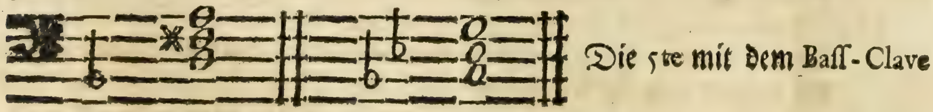
mit mit der 3 min. verkürtzten 6ta maj.

2) Wenn es in der 6ta maj. accidentali stecket, (6♯. 6♮.) (e) Dahero wären die folgenden zwey ersten Exempel falsch, in denen übrigen aber werden sie corrigiret:

3) Wenn

superstruirte 5te, und kan dahero gar wohl verdoppelt werden, wie in vorhergehender Remarque, (c) der Unterscheid weitläufftig gezeiget worden.

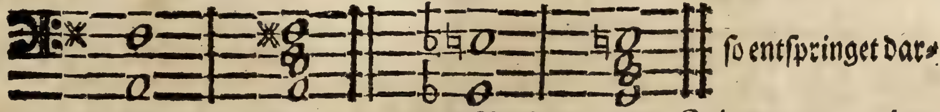
(e) Weil diese 6te ihrem Ursprunge nach, nichts anders als eine superstruirte harte 3a maj. accidentalis ist. Denn wenn man, zum Exempel, in folgenden Accorden:



Die 5te mit dem Baß-Clave verwechselt, und lässet die fremde 3. maj. an ihrem Orte:

falsch. gut.
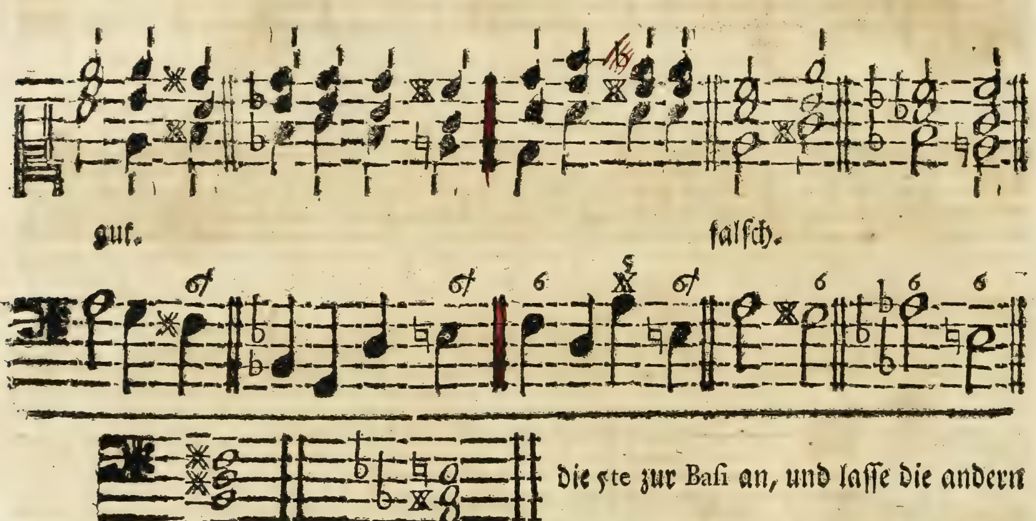
3) Wenn es sich beym Accord der 6te vor dem Baß Clave selbst præsentiret, und dieser keine 6̸. 6♮. maj accidentalem über sich führet. (f)

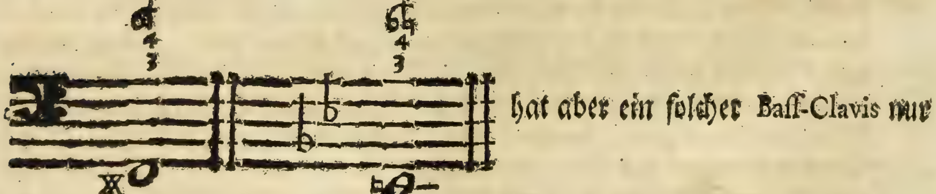


so entspringet daraus eine 6ta maj. accidental. die durch Verkehrung der Stimmen an voriger Härte gar nichts verlohren hat.

(f) Wenn ein solcher, mit ✕. oder ♮. besetzter Baß-Clavis, zugleich die 6̸. 6♮. maj. accidental. über sich führet, so ist er nichts anders, als eine superstruirte 5te, und kan dahero nach der Natur aller (perfecten) 5ten iederzeit ohne Bedencken vermehret werden. Probetur: Man nehme in denen zwey Accorden:

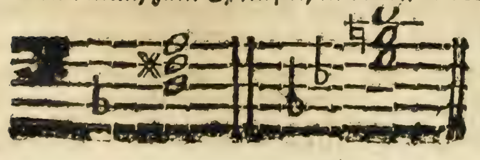
Dahero wären die folgenden zwey ersten Exempel gut, und die nechsten zwey falsch, welche aber in denen letztern vier Exempeln corrigiret werden:
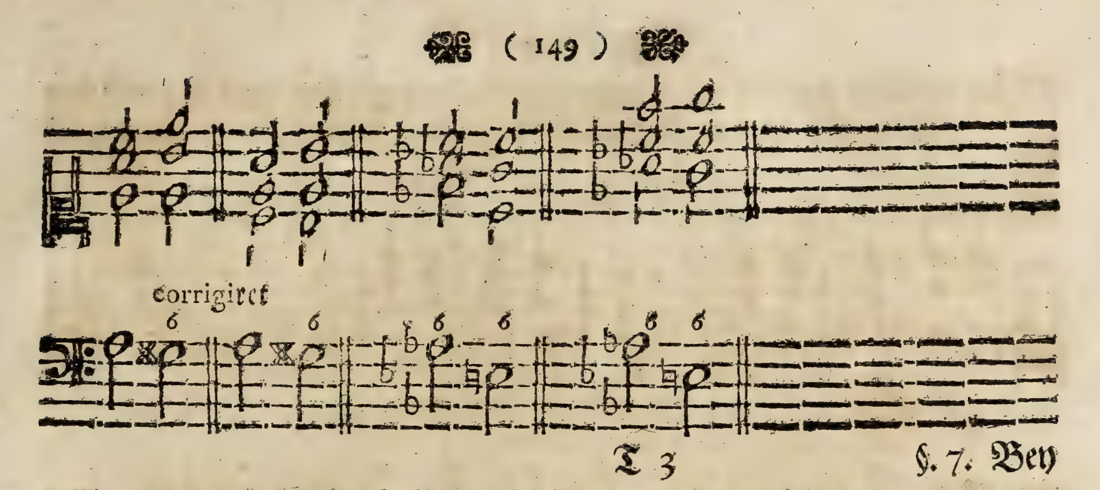




die 5te zur Basi an, und lasse die andern beyden Stimmen an ihrem Ort, so bekommet man dergleichen mit ✕. und ♮. besetzte Baß-Claves, mit darüber stehender 6ta maj. accidentali:

hat aber ein solcher Baß-Clavis nur eine, (ordentlicher Weise mit der 3a min. verknüpffte) 6tam min. naturalem über sich, so kan er deswegen nicht wohl verdoppelt werden, weil er seinem Ursprunge nach, wiederum eine superstruirte 3a maj. accid. ist, welche durch die Verkehrung der Stimmen nichts an ihrer gewöhnlichen Härtigkeit verlohren hat. Denn wenn man, zum Exempel, in denen Accorden:



Die fremde 3a maj. zur Basi annimmt,



---

und lässet die andern beyden Stimmen an ihrem Orte, so bekömmet man einen mit X. oder ♮. besetzten Bass-Clavem, nebst einer darüber stehenden 6ta min. naturali: [Notenbeispiel: 6, 6] Daß aber in wenig Stimmen die Verdoppelung dieses Bass-Clavis sowohl, als die Verdoppelung der, in nechst-vorhergehender Remarque gedachten 6tæ maj. accidental. gleiche Härtigkeit bey sich führen, als wie ihr Fundament, die 3a maj. accid. selbst: Hiervon kan man eben die Probe machen, wie oben mit gedachter 3e geschehen. Man verdoppele, zum Exempel, im Modo D. dur die (mit der 3. min. verknüpffte,) 6tam naturalem e. Item, man verdoppele den Bass-Clavem des natürlich vorgezeichneten Cis und fis, wenn es die Signatur der 6te über sich hat, so wird das Gehöre bey allen diesen Verdoppelungen nichts zu leiden haben, weil es durch die ordentliche Anschlagung dieser zum Modo gehörigen Essentialen Tone albereit dazu præpariret worden. Man verdoppele hingegen auf eben diese Art im Modo D. moll die vorigen Claves individualiter, nemlich die 6tam maj. accid. zu e. und die mit der 6te bezeichneten accidentalen Bass-Claves, Cis und Fis, wenn das Ohr schon von dem Ambitu des D. moll eingenommen worden: so wird man schon sein Leiden dabey empfinden, und zwar ie stärcker, ie länger sich dergleichen verdoppelte Noten aufhalten. Ja, was oben von der 3a maj. accid. gesaget worden, das gilt aus gleicher Raison auch hier, nemlich, ie weiter und unverhoffter sich die 6ta maj. accid. und dergleichen mit X. und erhöhenden ♮. besetzte Bases, (so wie sie beschrieben worden,) von denen ordentlichen Gräntzen ihres angefangenen Modi entfernen, ie unleidlicher

§.7. Bey der mit der 3a min. verknüpfften 6ta maj. ist noch anzumercken, daß man statt der Octave die vorhergelegene 4tam perfectam

---

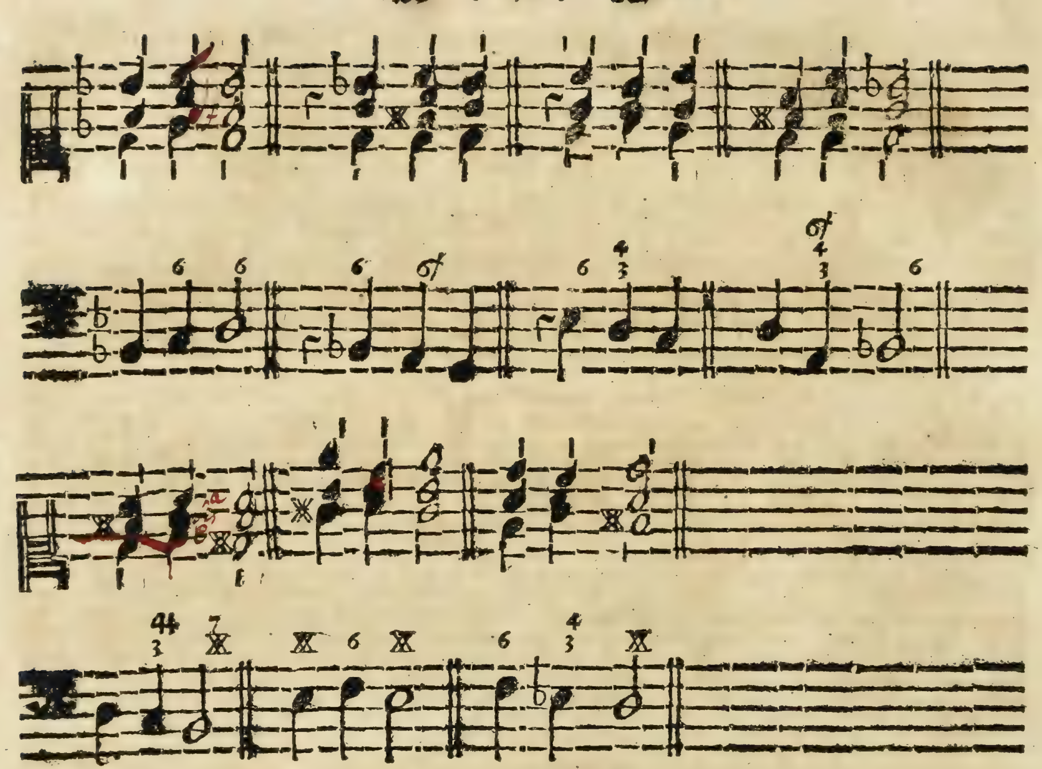
muß dero Verdoppelung einem guten Gehöre fallen. Allein möchte man hier sagen: Man findet gleichwohl in 3. und 4. stimmigen Partituren der Compositorum, hin und wieder dergleichen Verdoppelung eines fremden ✕. und ♮. in allen 3. Fällen, wie sie oben §. 6. angegeben worden? Antwort: Das Systema modi ist bey solcher Composition entweder richtig bezeichnet oder nicht. Ist es richtig bezeichnet, (nach dem Fundament wie wir gleich itzo angeben wollen,) so wird ein vorsichtiger Componist dergleichen ✕. und ♮. entweder gar niemahls, oder doch mit solcher Behutsamkeit verdoppeln, daß ihre natürliche Härtigkeit schwerlich in das Ohr dringen, und selbigen Verdruß erwecken könne. Zum Exempel: Wenn 1) solches bey etwas geschwinden Noten in Transitu beyder Stimmen geschiehet. 2) Wenn dergleichen kurtzdaurende Verdoppelung noch wohl unter denen Mittel-Stimmen nach Möglichkeit, verstecket wird. 3) Wenn die eine Stimme auf den fremden ✕. oder ♮. beständig hält, die andere Stimme aber mit einer kurtzdaurenden Note dahin, und von dar wieder zurück springet, oder sonst weiter gehet, und was dergleichen Casus mehr können erdacht werden, da es nach dem Grunde aller Regeln heisset: Cessante ratione prohibitionis &c. Dergleichen judicieuse Verdoppelungen, aber gehören mehr vor die Composition, und seynd beym Accompagnement des General-Basses entweder inapplicabel, oder wenigstens überflüßig und zu nichts nütze. Wenn aber das systema modi nicht richtig bezeichnet, und diejenigen ✕✕. bb. oder ♮♮. vor die Noten gesetzet worden, die doch essentialiter in das Systema gehören, und vorgezeichnet seyn solten, so muß man dergleichen ✕✕. und erhöhende ♮♮ allerdings vor natural passiren lassen, und sich vor ihrer Verdoppelung nicht scheuen. Zum Exempel, daß dem Modo e dur, die 7ma maj. dis eben so natural und essential sey, als dem Modo C. dur das h, solches wird wohl niemand in Abrede seyn. Gleichwohl wird dieses dis in praxi selten vor das systema modi, am meisten aber vor die Noten selbst gezeichnet, da es denn scheinet Accidental zu seyn, ob es gleich an sich selbst natural ist, und ohne Bedencken vermehret werden kan, (wofern sonst eine schlimme Temperatur dem Gehöre dergleichen Chromatische Claves nicht einfach, zugeschweigen in ihrer Verdoppelung zuwider machet, welcher Casus denn hieher nicht gehöret.) Dergleichen unrichtige Bezeichnungen der Modorum, da bald die essentiale 7ma maj. bald die essentiale 6ta minor, bald andere dem Modo eigene

ctam (g) behalten mag, wofern sie in folgender Note gleichfals kan unbeweglich liegen bleiben, wie aus denen folgenden vier ersten Exempeln zu ersehen. Eben dieses gehet in einigen Fällen mit der 4ta superflua an, die aber solchenfals die 3a maj. in Gesellschafft hat, wie die drey lezten Exempel ausweisen. Es wird aber bey solchen 6ten diese irregulaire 4. oder 4. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan. Wenn sie aber ausdrücklich über der Note bezeichnet wird, so ist eine $\frac{4}{3}$ oder $\frac{4}{3}$ genug, den gantzen Accord anzudeuten, da denn die 6ta maj. naturalis darunter verstanden wird:

§. 8. Wir

✗. ♮. und b. nicht bezeichnet werden, haben wir noch unterschiedene in heutiger Praxi, und eben in dieser Betrachtung ist oben gesaget worden, daß man dergleichen Verdoppelung eines fremden ✗. und erhöhenden ♮. sehr selten oder lieber gar nicht gebrauchen solle, weil man es ohne diß nicht nöthig habe, und doch ein Anfänger gar leicht darinnen verstossen könne. Von denen ausländischen Reliquien der alten Modorum Musicorum, wollen wir hier nicht reden, da man zum Exempel, den Modum g. dur ohne das fis, den modum F. dur ohne das b. den modum B. dur ohne die essentiale 4te dis &c. bezeichnet, und doch wohl alla moderna drauf loß arbeitet. Dergleichen üble Bezeichnungen der Modorum werden bey uns wohl selten mehr gefunden. Fraget man aber, wie denn alle Modi Musici Moderni richtig bezeichnet, und folgbar auch einem Anfänger von der Verdoppelung eines fremden ✗. und erhöhenden ♮. sichere Regeln gegeben werden könten? Antwort: Wenn alle Modi dur richtige Transpositiones des Modi C. dur, und alle modi moll richtige Transpositiones des Modi A. moll wären. Diese beyden seynd die 2. Haupt-Modi unserer heutigen Praxeos, nach deren Intervallis sich die Bezeichnung aller übrigen Modorum richten solte. Sed usui cedendum aliquid.

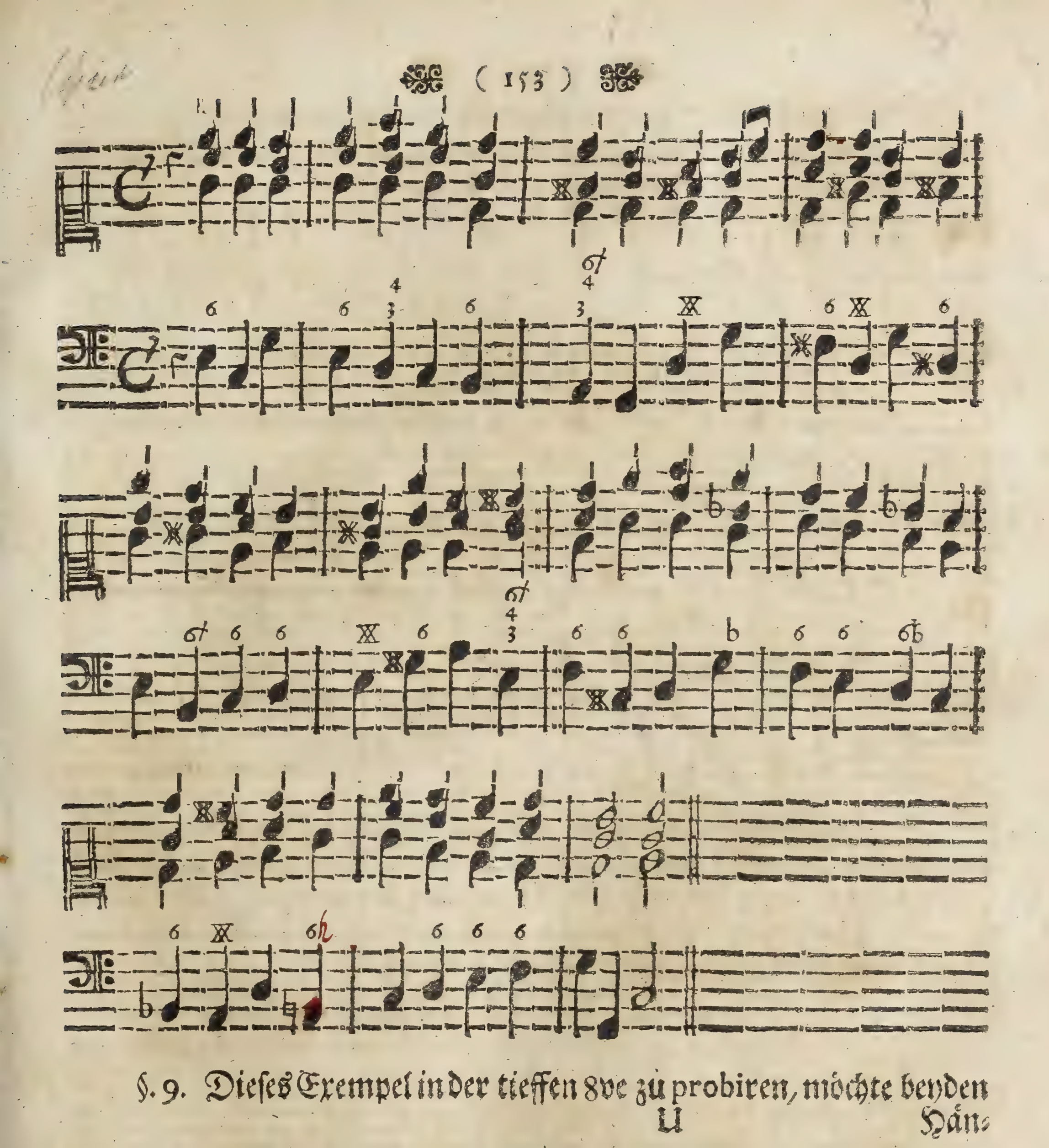
(g) Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil sie ohne Resolution bleibet. Und bedienet sie sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde, sowohl die 7me als 4te, an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd, wir wir unten sehen werden.



§. 8. Wir wollen alle bißherige Regeln der 6te in folgendes General-Exempel einschliessen, und nach der natürlichen Verwechselung der drey obersten Stimmen, (3e, 6te, 8ve,) durch die gewöhnlichen drey Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erstlich mit der 5te in der äussersten Stimme möchte es ohngefehr also gerathen: (*)

§. 9. Die-

(*) Bey der letzten Baß-Note des 4ten Tactes ist in obigen Exempel einmal vor allemal anzumercken, daß ein vor der basi stehendes ✕. oder erhöhendes ♮. iederzeit statt der im Systemate modi befindlichen ungeschickten 3a min. deficientis, die richtige (2 Chromatische Claves überspringende) 3am min. über sich erfodere, ohne daß sie ausdrücklich durch einige Signatur angedeutet werden müsse. Folgbar wird zu besagter Note nicht das im Systemate modi befindliche f. sondern fis. als die rich-

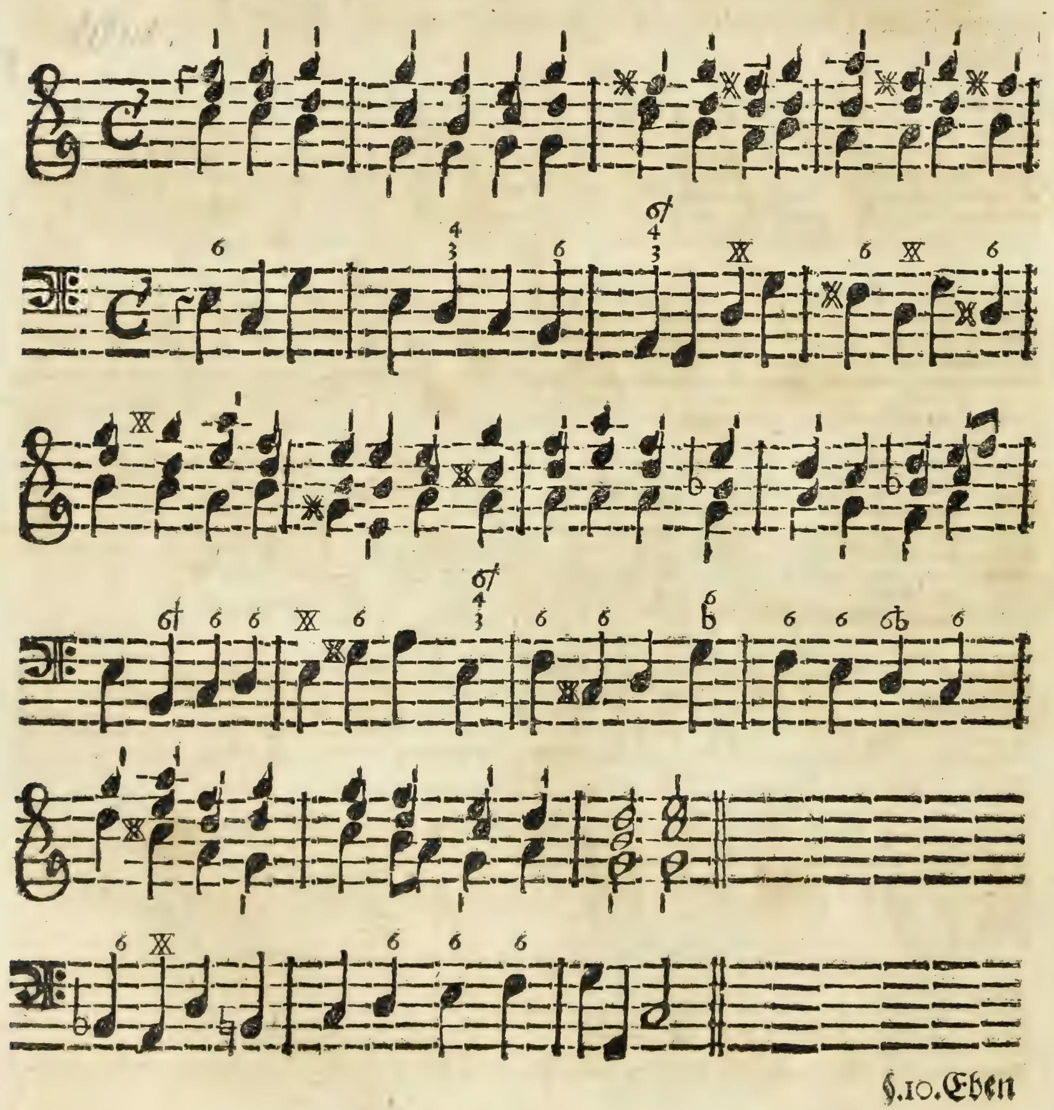


§. 9. Dieses Exempel in der tieffen 8ve zu probiren, möchte beyden

U Hän=

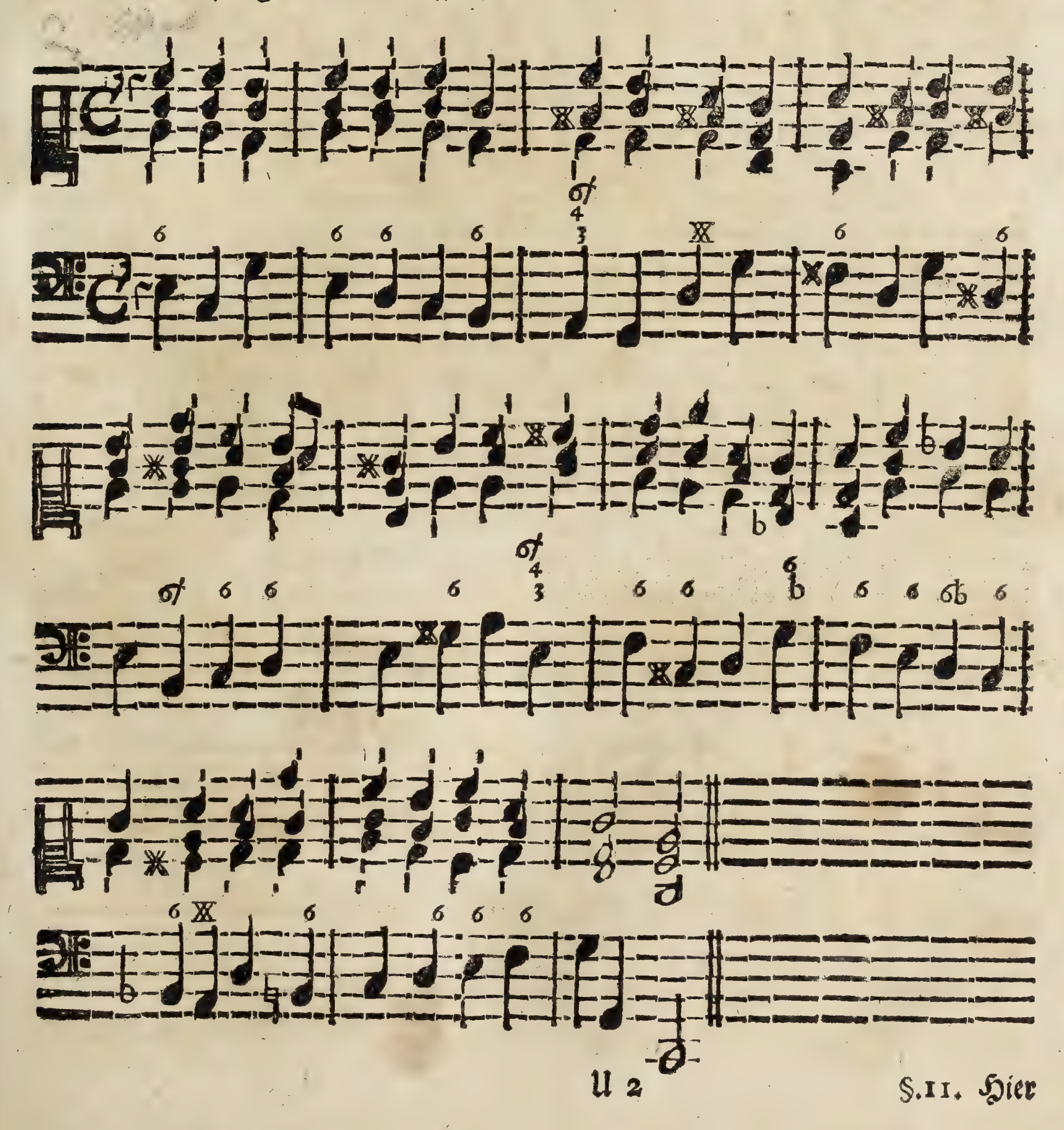
tige 3a min. angeschlagen, wie das darüber stehende Accompagnement ausweiset.

Händen hier und dar, wegen der Enge des Mittel-Raums verhinderlich fallen; wir exerciren also den andern Haupt-Accord, und lassen die Ober-Stimme in der 3e anfangen:



§. 10. Eben

§. 10. Eben dieses Exempel kan man dem Scholaren eine 8ve tieffer versuchen lassen, (es verstehet sich, den Baß gleichfals eine 8ve tieffer genommen, wo der Platz zu enge wird.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, und fangen in der äussersten Stimme mit der 6te an:
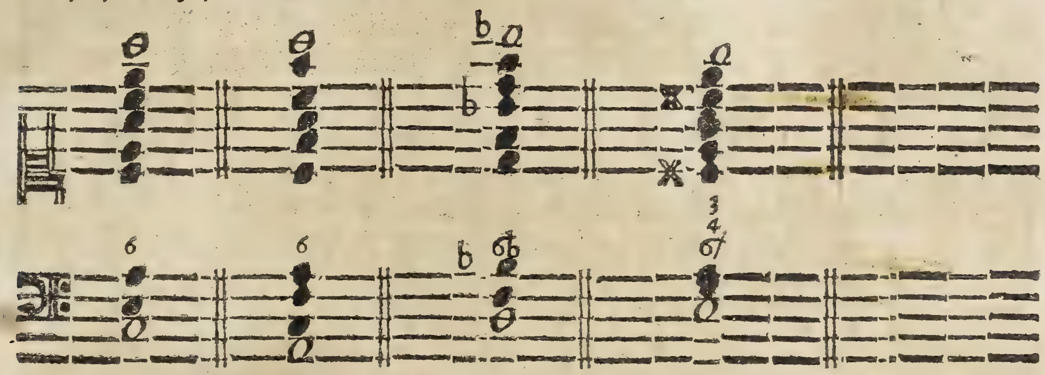


§. 11. Hier
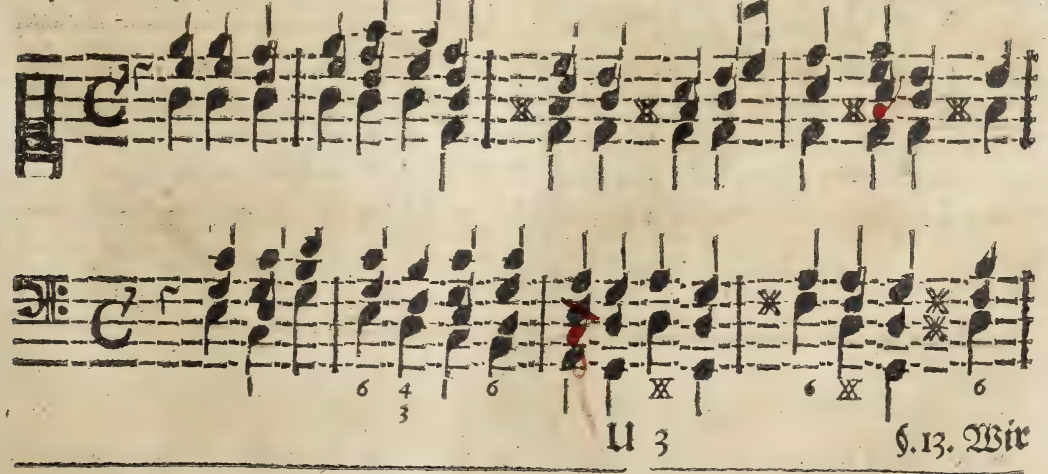
§.11. Hier ist die Frage: Ob sich nicht die bißherigen Exempel,(bey solchen Gelegenheiten, wo ein sehr vollstimmiges Accompagnement à propos fället,) mit leichter Mühe auch vollstimmig tractiren lassen? Antwort: es brauchet vielweniger Künste, als bey dem bißher exercirten 4. stimmigen Accompagnement. Denn in diesen haben wir unterschiedene Accuratessen, sowohl wegen nöthiger Besetzung und Vermehrung der zum 6ten-Accord gehörigen Essentialen Stimmen, als auch wegen Vermeidung verdächtiger Progressen derselben, observiren müssen: Bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement aber seynd alle diese Regeln von Natur so unmöglich, als unnöthig zu observiren, weil die Menge der Stimmen alle dergleichen Fehler denen Ohren verstecket. Dahero man hier nicht allein mit denen Mittel-Stimmen, (wie im vorhergehenden Capitel mit denen ordinairen Accorden geschehen,) frey verfähret, sondern auch das oben §. 6. angeführte fremde ✕. und erhöhende ♮. in allen daselbst bemerckten Fällen viel eher verdoppelt werden kan, weil desselben gewöhnliche Härtigkeit durch die gleichfals verdoppelten Neben-Stimmen der 3e, 6te, 8ve ꝛc. dergestalt wieder gedämpffet, oder in gleicher Waage erhalten wird, daß es dem Ohre weiter keine Hervorragende Härtigkeit verursachen kan. Wiewohl ein gescheuter Accompagnist auch hierinnen einen Unterscheid machet, ob er mit nachklingenden Pfeiffwerck, oder mit dem bald verschwindenden Clav-Cimbal-Tone zu thun hat. Auf dem erstern fället ein solches verdoppeltes ✕. und erhöhendes ♮. (zumahl bey schwacher Music,) delicaten Ohren viel härter aus, als auf dem letztern. Weil wir also hier keine gemessene Exempla geben können, sondern ein vieles dem Judicio, und Discretion des Accompagnisten anheim gestellet bleibet, als wollen wir uns lieber in künfftigen vollstimmigen Exempeln, vor der Verdoppelung dieses fremden ✕. und ♮. so viel möglich hüten, zumahl es ohne diß unter vollen Griffen beyder Hände, von einen Anfänger leichter kan dazu gegriffen, als bedächtlich hinwegge-lassen werden.

§. 12. Appliciren wir nun alhier den §. 32. seq. des vorhergehenden Capitels, so bestehet das vacuum, oder der leere Raum zwischen beyden äusser-

äussersten Stimmen einer 6te, in der durch alle 8ven des Claviers wiederhohlten 3e, 6te und 8ve:

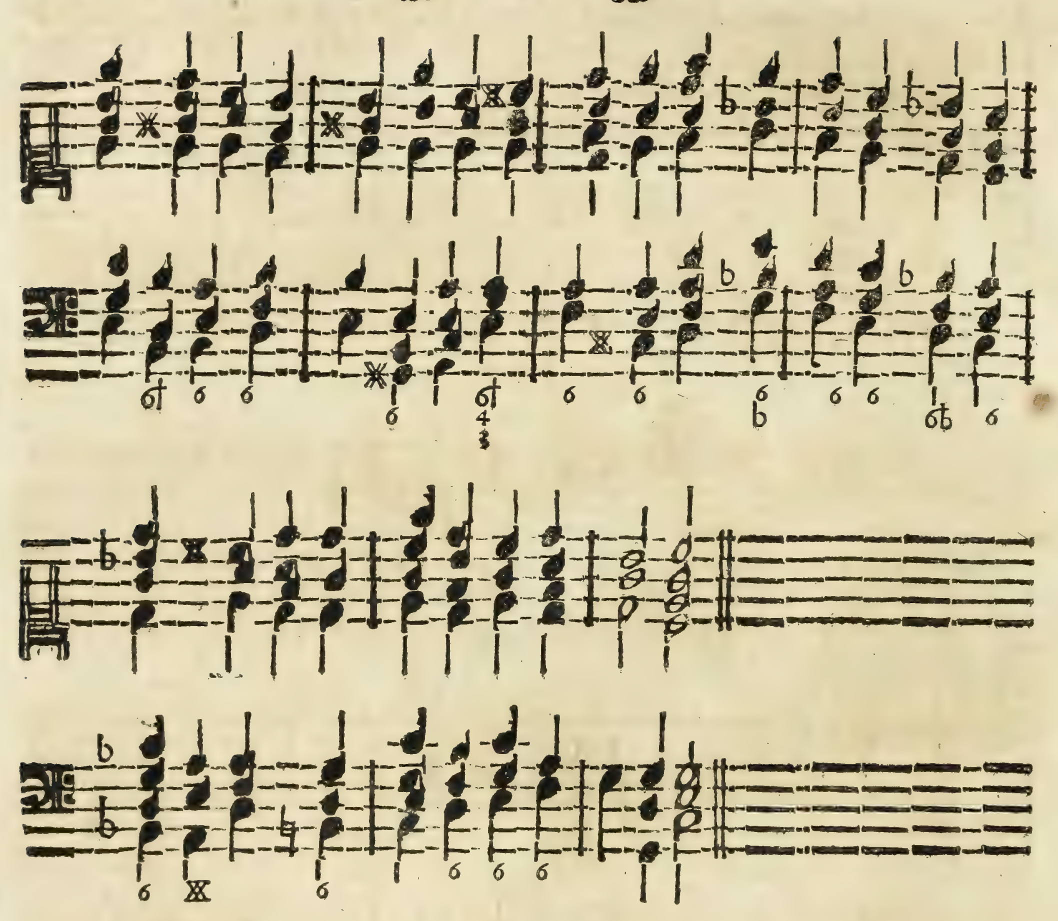


Nun darff man nur bey dergleichen 6ten, eben wie oben bey denen ordinairen Accorden geschehen, die 2. äussersten Stimmen anschlagen, und von denen nechstgelegenen Mittel-Stimmen soviel ergreiffen, als iedwede Hand fassen kan, so hat das vollstimmige Accompagnement seine Richtigkeit. Wir wollen das im vorhergehenden §. 8. befindliche Exempel alhier zur Probe setzen, und davon mit Fleiß die beyden äussersten Stimmen behalten: (h)



U 3 §. 13. Wir

(h) In dem dem 8ten Tacte des oben folgenden Exempels finden sich in denen Mit-



§. 13. Wir kommen nunmehro zu denen Dissonantien, welche ieder-zeit bey voller Harmonie mit einigen Consonantien vermischet werden. Ihre

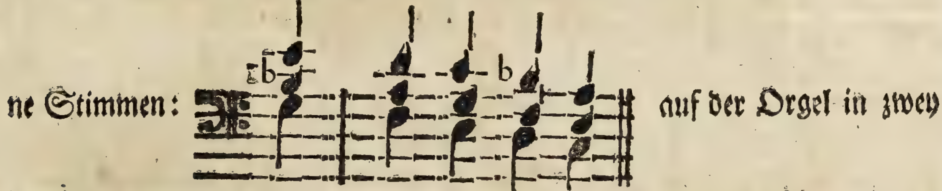
---

tel-Stimmen der per gradus fallenden 6ten, ausser denen 8ven, folgende nach einander fortgehende Quinten: $\left\{ \frac{b\ a\ g\ f\ e}{e\ d\ c\ b\ a} \right\}$ Weil sie aber sowohl drunter

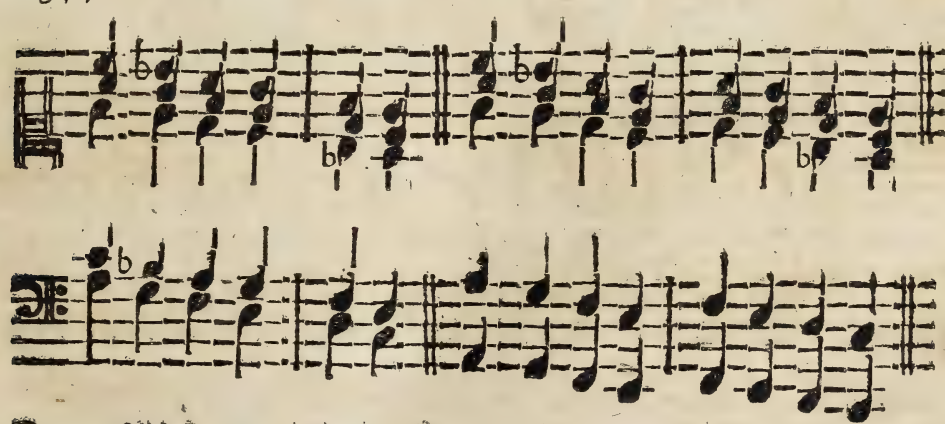
Ihre Combinationes, oder verschiedene Zusammensetzung und Verwechselungen, seynd, so zu reden, unzehlig, und können von guten Practicis noch täglich variiret und raffiniret werden. Wir wollen aber alhier die in der Composition, und folgbar auch im General Basse gebräuchlichsten Sätze

---

als drüber mit andern Stimmen so reichlich umgeben seynd, daß zwischen der Distanz beyder äussersten Stimmen kein leerer Raum des Accordes erscheinet, (i. e. keine Stimme mehr Platz hat,) so seynd sie genugsam bedecket, und können dem Ohre eben so wenig Verdruß erwecken, als wenn man folgende drey eintzelne Stimmen:



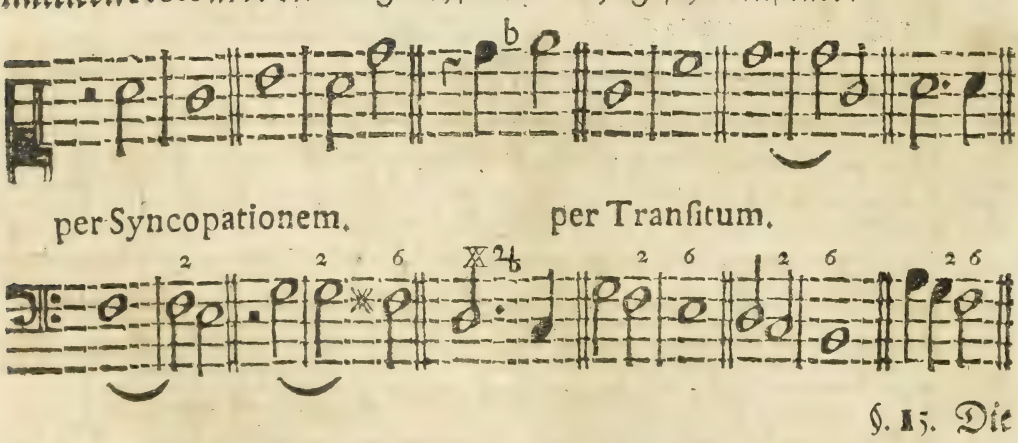
auf der Orgel in zwey Registern von gleicher Stärcke hören liesse, deren das eine acht füßig und das andere 4 füßig wäre. Hingegen möchten mir folgende 2 Arthen des Accompagnamentes vieler hinter einander folgenden 6ten nicht allerdings anständig seyn:



Denn erstlich kommen in beyden Exempeln die stets continuirenden Quinten-Griffe der rechten Hand, schon verdächtig und eckelhafft heraus, wozu die, der äussersten Stimme nechstangelegene und gleichfals beständig continuirende 8ven das ihrige beytragen. Im andern Exempel aber bleibet anch die unterste Stim-

Sätze nach der Ordnung durchgehen, und deren schwach- und vollstimmiges Accompagnement gebührend beschreiben. Vorhero aber mercket sich ein Anfänger noch diese Regel: Daß alle Signaturen oder Ziffern des General-Basses, welche in gerader Linie über einander stehen, zum Exempel: 6 4 2 | 6 5♭ | 7 ✕ | ꝛc. iederzeit zugleich angeschlagen werden; diejenigen aber, so neben oder nach einander stehen, z. E. 43 | 76 | 765 54✕ | ꝛc. die werden auch nach einander angeschlagen, wie sie in der Ordnung folgen, welches keiner Erläuterung brauchet, sondern aus allen folgenden Exempeln dieses Capitels ersehen werden.

§. 14. Die 2de war oben Cap. I. die erste Dissonanz. Sie wird auf zweyerley Arth gebrauchet, 1) per Syncopationem, da die Basis schon vorhero gelegen, nachmahls von der 2de syncopiret, und endlich in folgender Note einen halben oder gantzen Ton unter sich resolviret wird. 2) per Transitum, da die Basis gradatim drey Gradus unter sich gehet, bey der mittlern Note aber die 2de gleichsam von ohngefehr einfället:

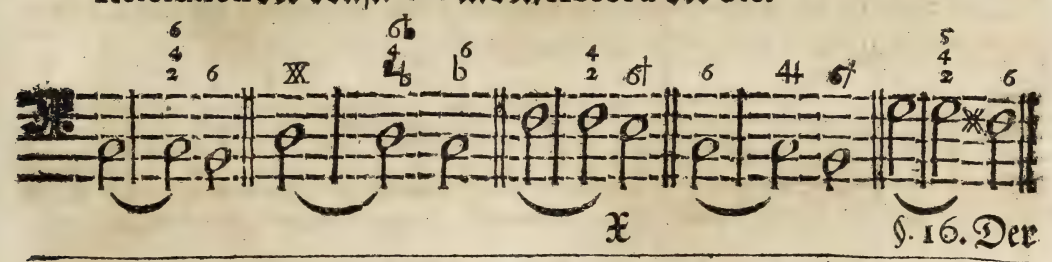


§. 15. Die

me der rechten Hand, welche die 5ten machen hilfft, gantz unverdeckt, wegen der Entfernung des Basses, wodurch denn diese lang anhaltende 5ten-Griffe einem guten Gehöre viel penetrabler fallen. Es ist aber dieses eine Anmerckung, welche eben nicht vor massive Musicos gehöret.

§. 15. Die syncopirende 2de führet 3 Arten Musicalischer Sätze zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnementes, als: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$ | (i) Die darauf folgende oder resolvirende Bass-Note aber hat reguraliter die 6. | $\begin{smallmatrix}6\\5\flat\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ | über sich. (*) Nach dem Satze | $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}$ | oder $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}$ | pfleget auch der ordinaire Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Bass nur einen halben Ton fället; wie alle Casus aus folgenden Exempeln zu ersehen seynd:
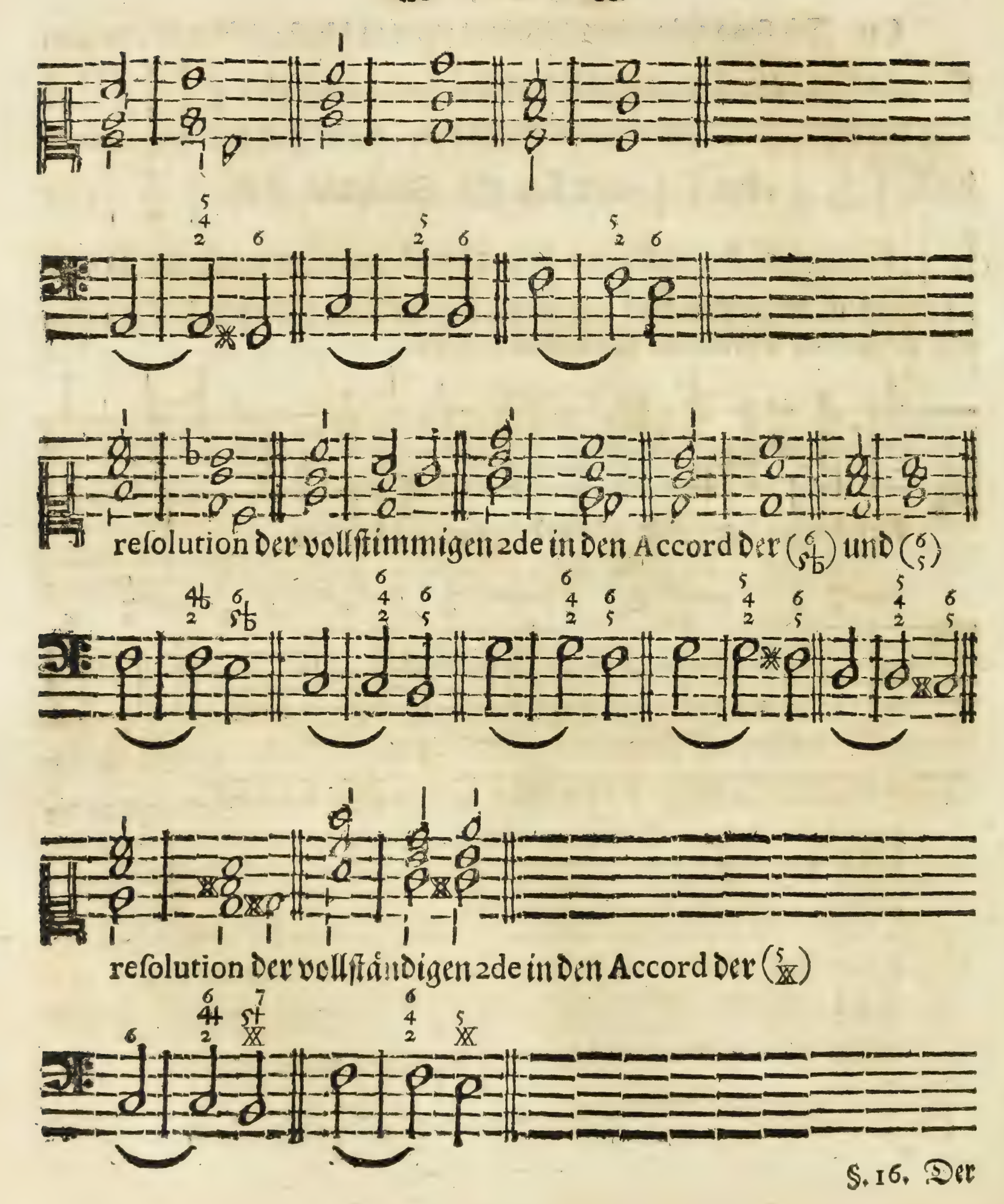
Resolution der vollst. 2de in den Accord der 6te.



§. 16. Der
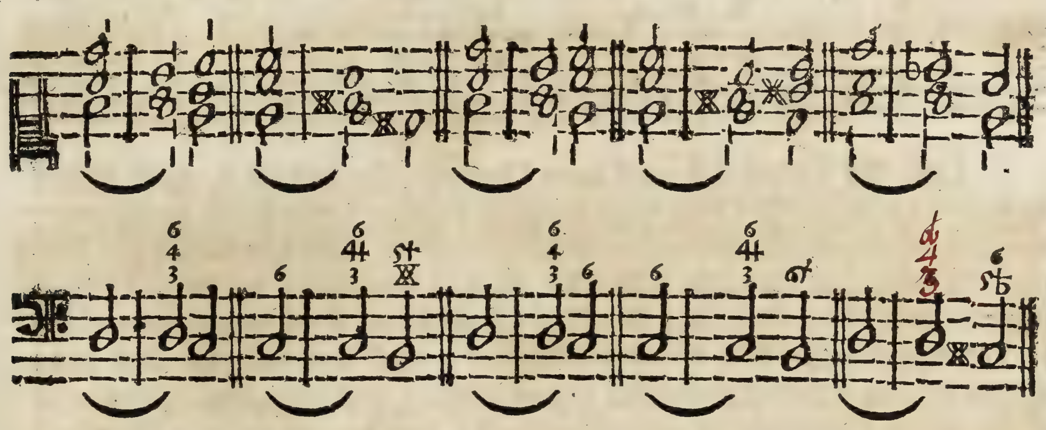
(i) Der etwas leere Satz | $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$ | suchet seine 4te Stimme in der Verdoppelung der 5te und 2de, wie obige Exempel ausweisen. Ubrigens verstehet sichs von selbst, daß die 2, 4 und 6. bey angemerckten 3 Sätzen, bald majores, bald minores, naturales und accidentales seyn können. Von dem Satze | $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ | ist zu gedencken, daß er seine eigene Abbreviatur im Schreiben habe, und durch eine blosse 2. oder | $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ | angedeutet werden könne. Hat er aber die 4tam maj. bey sich, so ist die eintzige 4♯ genug den gantzen Accord | $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}$ | anzudeuten.

(*) Die beyden Sätze | $\begin{smallmatrix}6\\5\flat\end{smallmatrix}$ | $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ | werden unten §. 33. seq. ausgeführet.


resolution der vollstimmigen 2de in den Accord der (6/5♭) und (6/5)
resolution der vollständigen 2de in den Accord der (5/✕)

§. 16. Der

§. 16. Der 2dæ syncopotæ ist anverwandt die 3a syncopata, welche mit der basi zugleich bindet, dabey aber sich von der 4ta (maj. oder min.) syncopiren lässet, und nachgehends einen halben oder gantzen Ton unter sich resolviret. (k) Die zugleich resolvirende basis aber kan hier ebenfals, wie bey der 2da syncopata, die Accorde: 6 | 6/5♭ | 6/5 | 5/✗ | über sich leiden, wie aus folgenden Exempeln erhellet: (**)

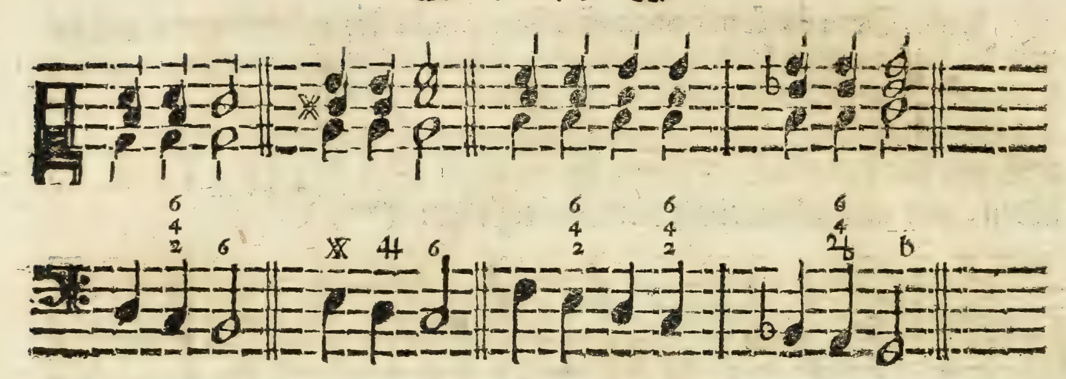


§. 17. Die 2da in transitu hat den eintzigen Satz {6/4/2} zum Grunde ihres vier stimmigen Accompagnementes. Die resolution aber derselben, oder die darauf folgende Baß-Note kan sowohl die 6. und | 6/5 | als den ordinairen Accord über sich leiden, zum Exempel:

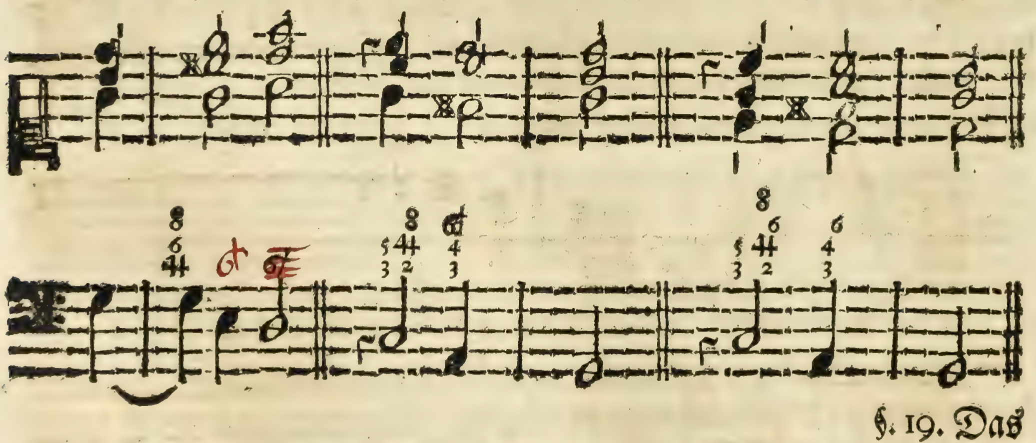
X 2 §. 18. Es

(k) i. e. sie lässet sich gleich einer Dissonanz tractiren, und begiebet sich hier freywillig in eben die Sclaverey, wie sonst die 5ta perfecta bey der 6te thut.

(**) Dieser Satz der {6/4/3} hat mit dem oben §. 7. angeführten Satze weiter nichts gemein, als die äusserliche Bezeichnung der Ziffern, indem man beyde Sätze mit {6/4/3} andeuten kan.

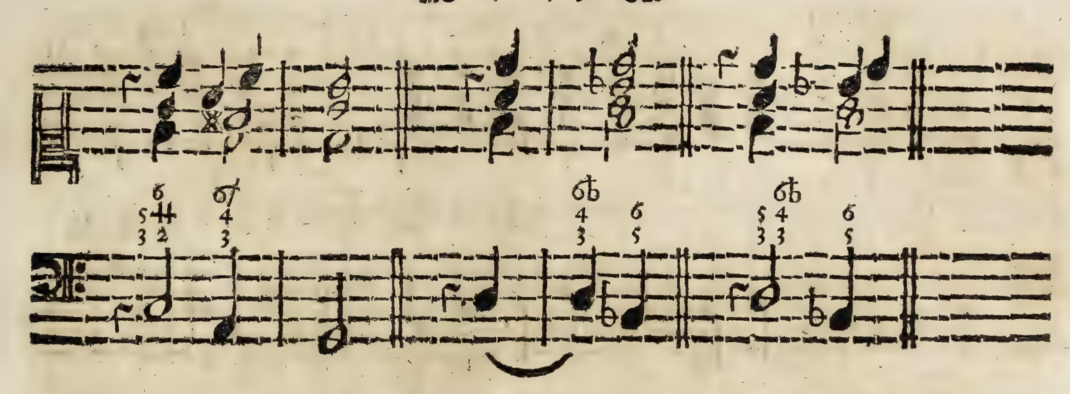


§. 18. Es finden sich nach dem Unterscheide des Styli, noch etliche irregulaire, wiewohl selten vorkommende Sätze dieser Arth, welche aber wegen ermangelnder resolution nicht anders als Anticipationes des darauf, im Basse per Tertiam fallenden Satzes betrachtet werden. Denn in allen folgenden Exempeln wird der gantze Accord zur lezten Note schon in der vorhergehenden Note anticipiret, und kan dahero nach dem Sprunge der 3e unveränderlich liegen bleiben, zumahl wenn man einige Sätze gleich vollstimmig ergreiffen will, wie das 3te und 5te Exempel ausweisen: (1)



§. 19. Das

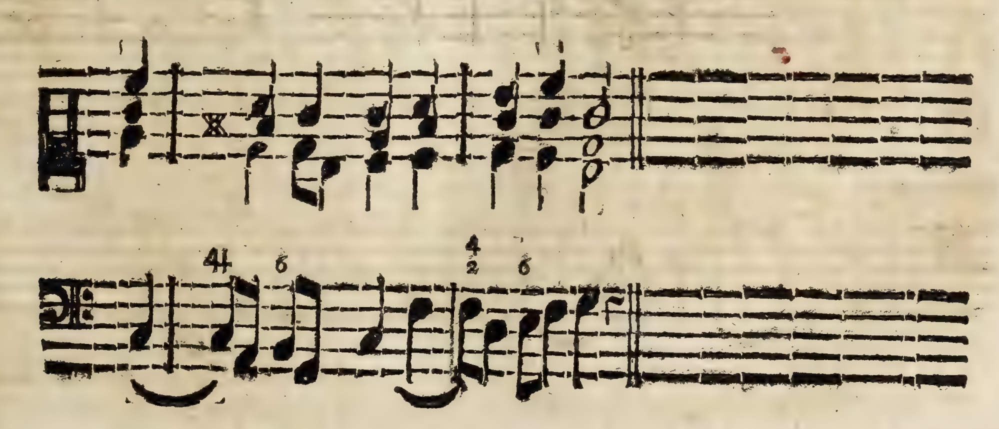
(1) Die Erfindung dieser Sätze bestehet in dem allzulangen Auffenthalt der Baß-Note, welche sich vorhero binden lässet, statt daß sie zu gleicher Zeit mit der rechten

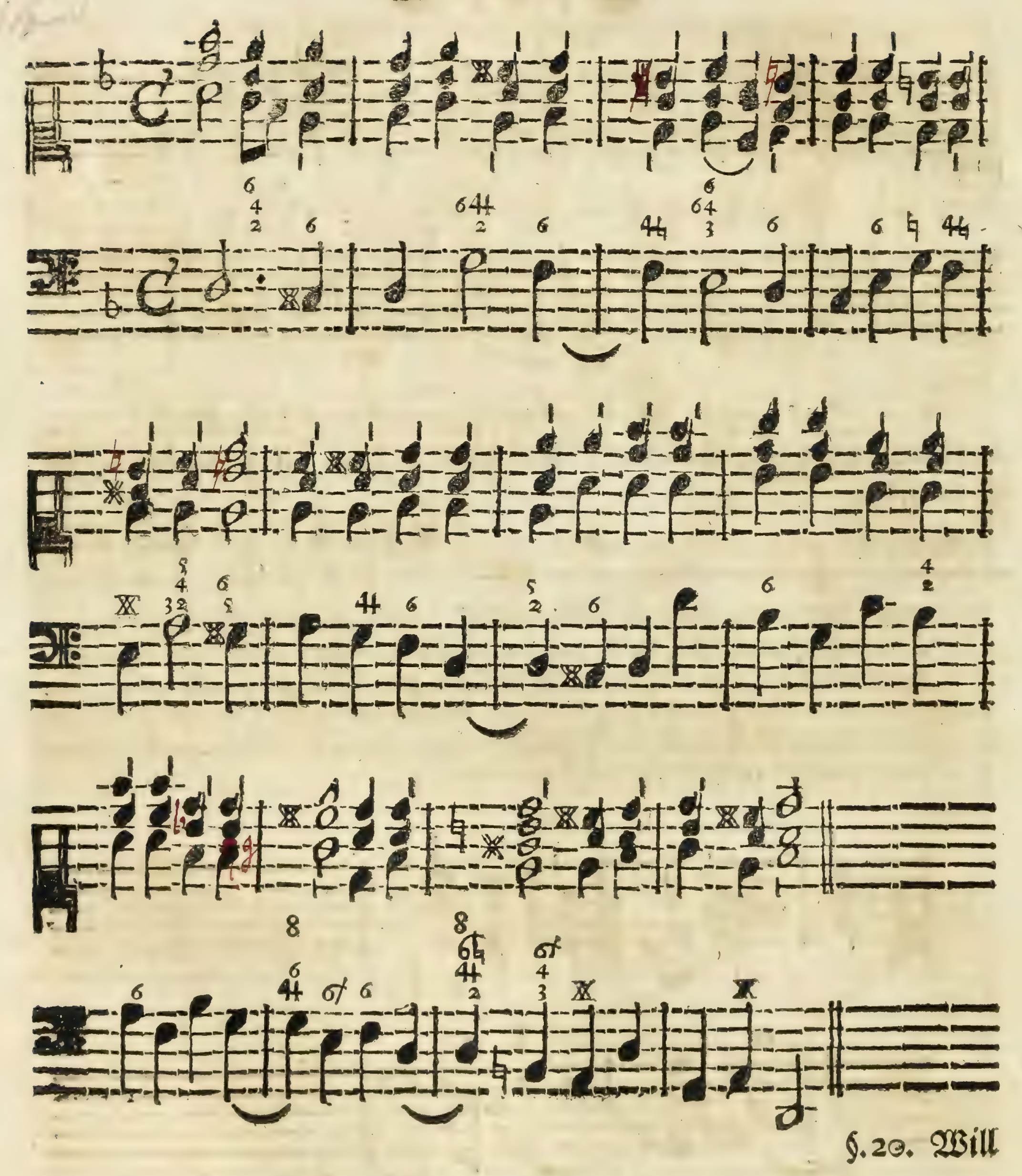


§. 19. Das gewöhnliche General-Exempel nach denen drey Haupt-Accorden mag folgendes seyn, und zwar erstlich die 3e in der Ober-Stimme:
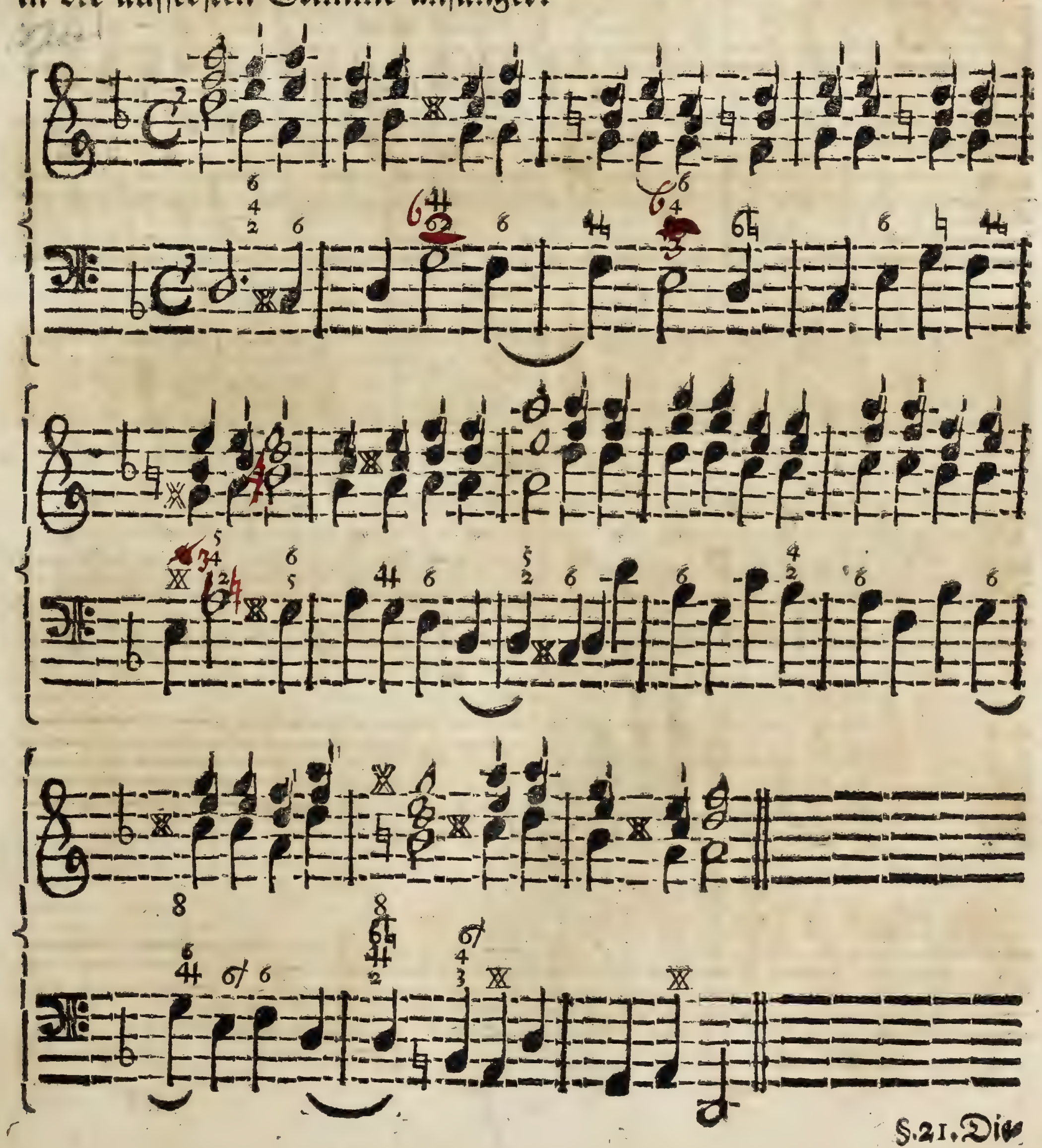
X 3 §. 20. Will

Hand, in dem folgenden Accord fallen solte. Ich halte eben nicht viel von denen ersten vier Sätzen, ich habe sie aber mit beyfügen wollen, damit einem anfangenden General-Bassisten dergleichen aufstossende raritäten nicht unbekannt bleiben. In dem andern Theile dieses Tractates werden wir beym Theatralischen Stylo nachfolgende Arth einer, nach der Bindung per 3am fallenden 2dæ syncopatæ finden, welche ein viel richtiger Fundament hat:
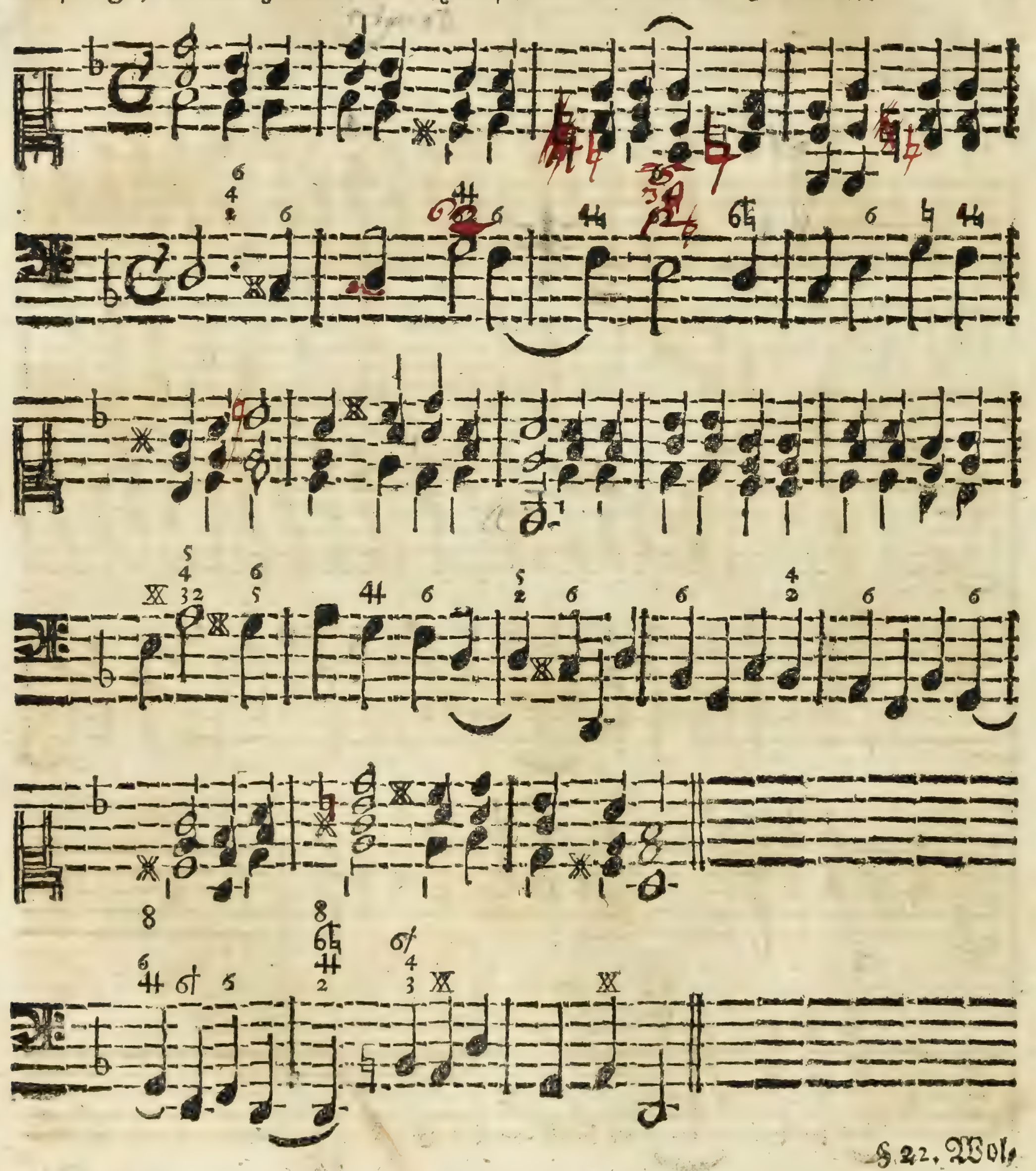




§. 20. Will man dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren, und um der rechten Hand Platz zu geben, die Baß-Noten in der Tieffe nehmen, so kan man es thun. Wir aber gehen zum andern Haupt-Accord, da die 5te in der äussersten Stimme anfänget:
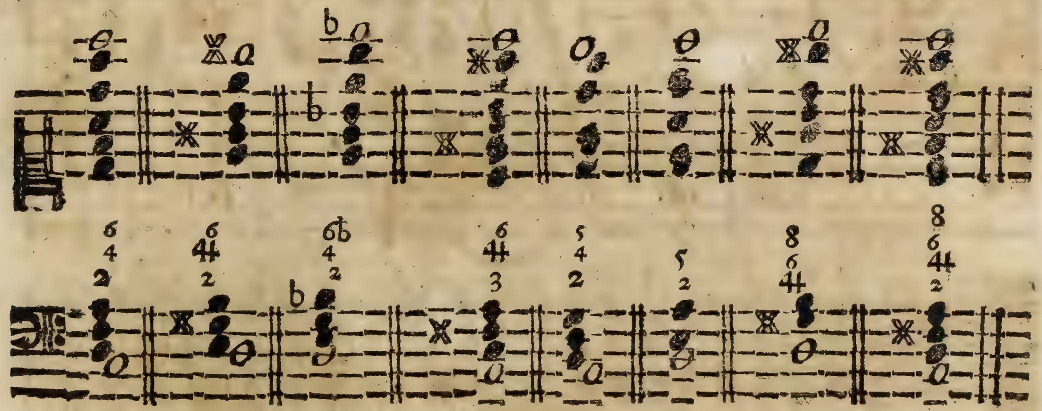


§. 21. Die

§. 21. Dieses Exempel kan eine 8ve tieffer probiret werden. Nach diesen gehet man zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:
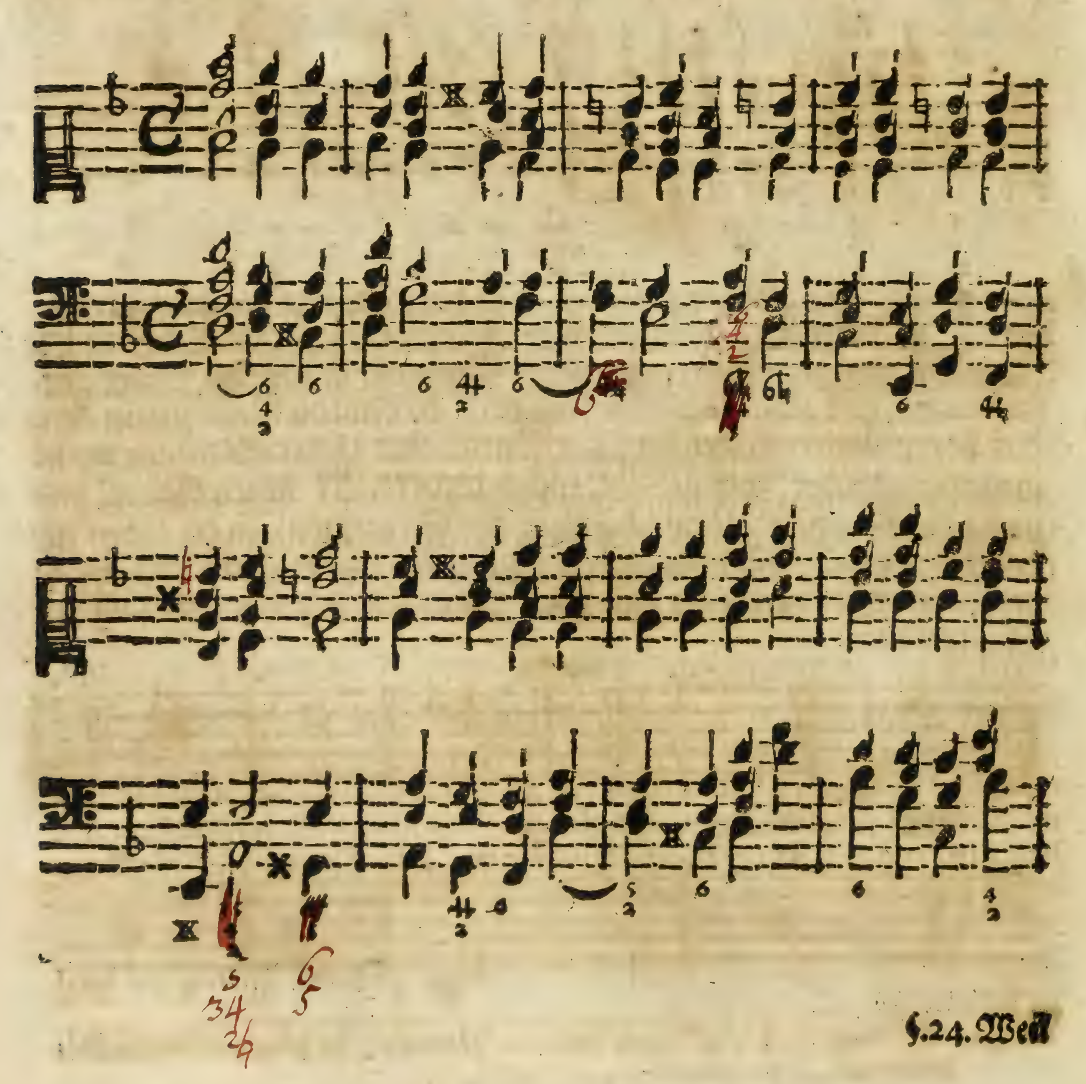


§. 22. Wollen wir bißherige Exempel vollſtimmig accompagniren, ſo beſtehet das Vacuum oder der leere Raum zwiſchen beyden äuſſerſten Stimmen ſolcher Sätze in eben dieſen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Signaturen, zum Exempel:

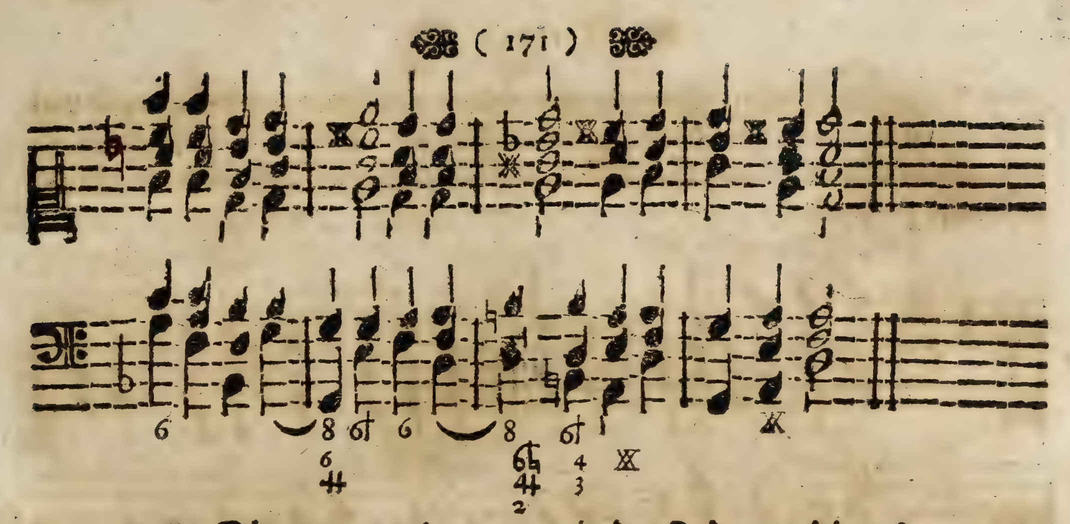


§. 24. Weil aber in denen erſten 3. vollſtimmigen Sätzen die Vermehrung der Baſeos oder Baſſ-Note auſſen gelaſſen worden, ſo fraget ſichs vorhero, Ob man nicht auch dieſe baſin bey einer ſyncopirenden, oder in tranſitu paſſirenden 2de in beyden Händen vermehren könne? Antwort: Nöthig iſt es nicht, weil man genug mit Ausfüllung der dreyfachen Signaturen $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ zu thun findet. Leidet es aber die Commodität der Hand, dieſe 8ve, (zum Exempel, bey dem leeren Satze der $\left|\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}\right)$ in denen Mittel-Stimmen zu vermehren, oder 2. neben einander liegende Claves mit einem Finger zu faſſen, ſo iſt es eben ſo wenig verwehret, als wenn der Baſſ an ſich ſelbſt in lauter 8ven einhergienge. Nur muß man beſagte 8ve nicht leicht in der äuſſerſten Stimme anſchlagen, (inſonderheit bey der gebundenen und legaliter reſolvirenden 2de,) weil ſie ſonſt obligiret wäre, auch mit dem Baſſe zugleich in fortgehenden 8ven zu reſolviren, oder ſonſt ungeſchickte Gänge zu machen, dergleichen man in denen äuſſerſten Stimmen zu vermeiden hat.

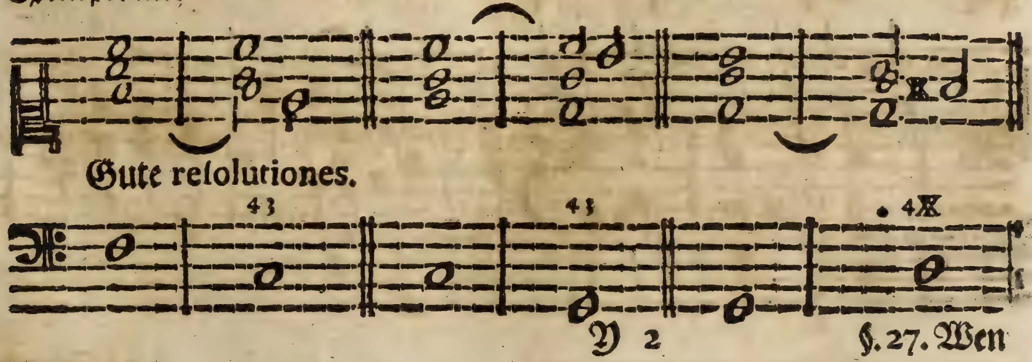
§.25. Wollen wir nun nun aus obigen vollstimmigen Sätzen so viel ergreiffen, was iede Hand am nechsten fassen kan, so dürffte das oben §. 19. befindliche Exempel mit Beybehaltung der äussersten Stimmen, ohngefehr also ausfallen:



§.24. Wen



§. 26. Die 4te war oben Cap. I. in der Ordnung die andere Dissonanz. Bißhero haben wir sie bey der 2de, als eine blosse Hülffs-Stimme (ancillam 2dæ) angesehen: nunmehro führen wir sie als eine Haupt-Dissonanz auf, (als 4tam dominantem, (m) da denn die Regel zu mercken, daß sie regulariter in eben der Ober-Mittel-oder Unter-Stimme, wo sie in vorhergehender Note gelegen, müsse unverrückt liegen bleiben, und nachgehends ohne Verwechselung der Stimmen, in die dabey stehende 3e, (43) unter sich resolviren. Zu ihren Neben-Stimmen hat sie ordentlicher Weise die 5te und 8ve. Man sehe folgende gute und böse Exempel an:



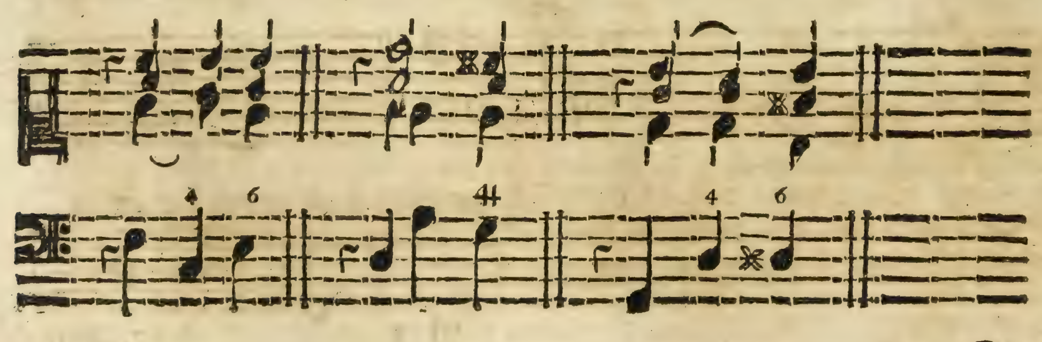
Y 2 §. 27. Wen

(m) Sie wird sonst la 4ta sopra syncopata genennet; da hingegen die Hülffs-4 bey der 2de, la 4ta sotto syncopata, heisset.

Falsche resolutiones.

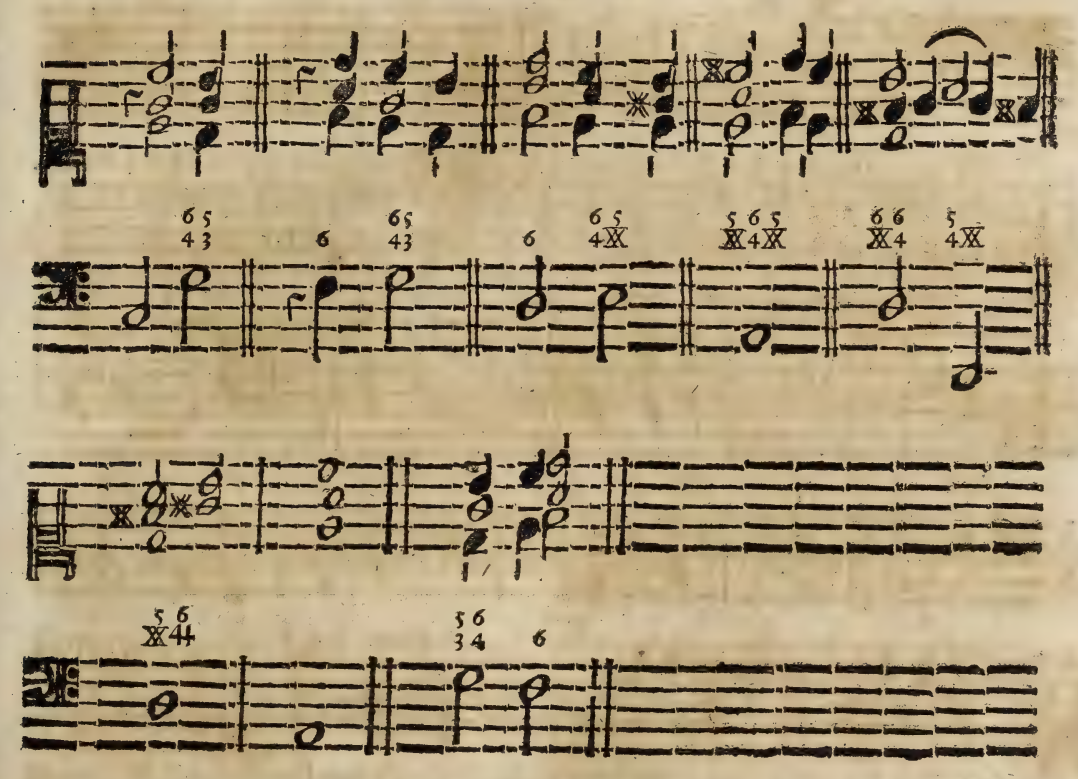
falschen Verwechselung der Stimmen.

§. 27. Wenn die 4. alleine über der Note stehet, so wird sie bey Eintretung der folgenden Note gebührend und ohne Verwechselung der Stimmen resolviret, zum Exempel:
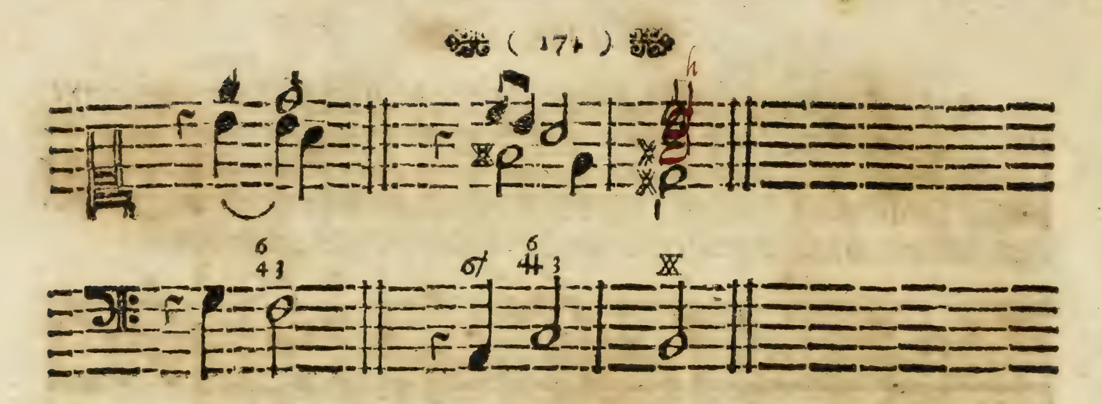


§. 28. Die

§. 28. Die 4te hat statt der 5te auch die 6te zu ihrer Neben-Stimme, und solchenfalls pfleget sie nicht allezeit vorhero zu liegen, wohl aber resolviret sie gewöhnlich. Ausser diesen aber kan sie auch ascendendo als ein blosser Transitus gebrauchet werden, da sie denn keiner resolution vonnöthen hat, wie unter folgenden die beyden letztern Exempel answeisen:

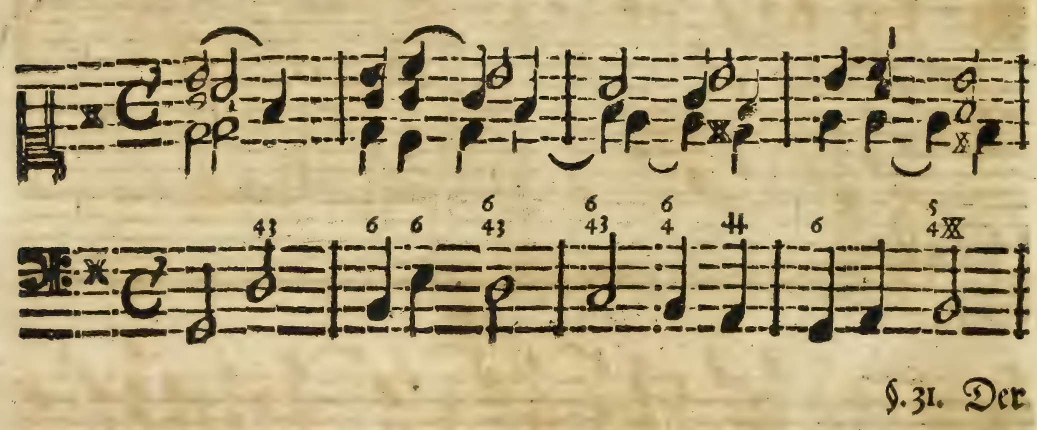


§. 29. Die quarta major führet sich zuweilen auch gleich der, mit der 6te vereinigten 4tæ perfectæ auf; sie wird aber als ein blosser Aufenthalt der darauf folgenden 3e angesehen:

§. 30. Wir



§. 30. Wir wollen die bißherigen 4ten-Sätze wiederum in ein General Exempel bringen, und selbiges gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorde exerciren. Als erstlich, die 3e in der äussersten Stimme: (n)

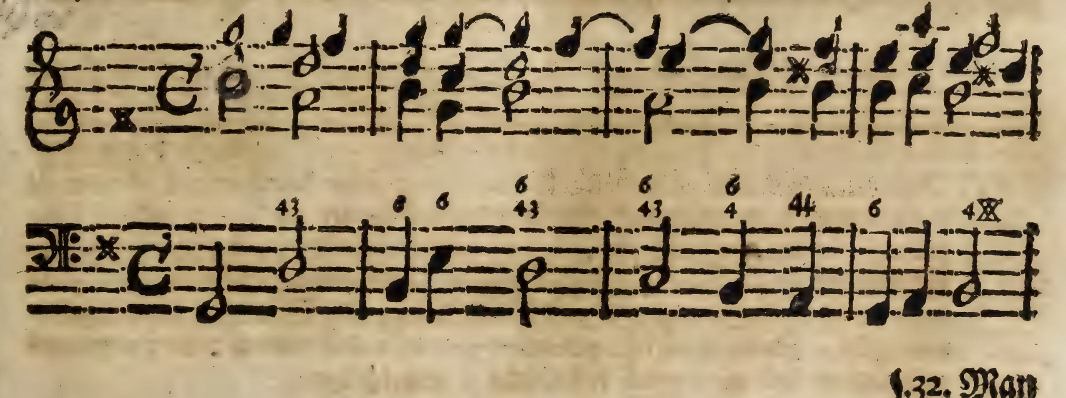


§. 31. Der

(n) Bey der 3ten Baß-Note des 7ten Tactes in oben folgenden Exempel ist einmahl vor allemahl zu mercken, daß eine über der Baß bezeichnete 3a maj. iederzeit die 5tam perfectam, statt der im Systemate modi befindlichen 5tæ imperfectæ, bey sich führe, ob sie gleich nicht ausdrücklich über der Note bezeichnet worden, weil sonst zwischen der 3a maj. und 5ta imperfecta eine ungeschickte 3a min. deficiens entstünde. Folgbar wird zu gedachter 3a maj. as, die vollkommene 5te cis, und nicht das im Systemate modi befindliche c. angeschlagen.

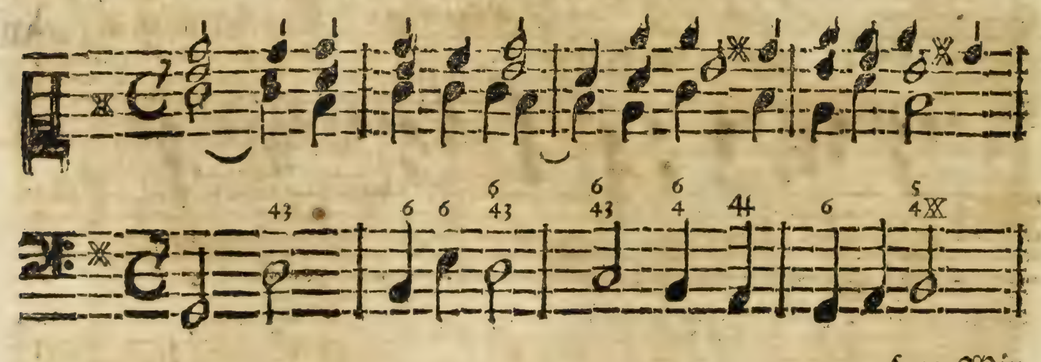


§. 31. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte also gerathen :



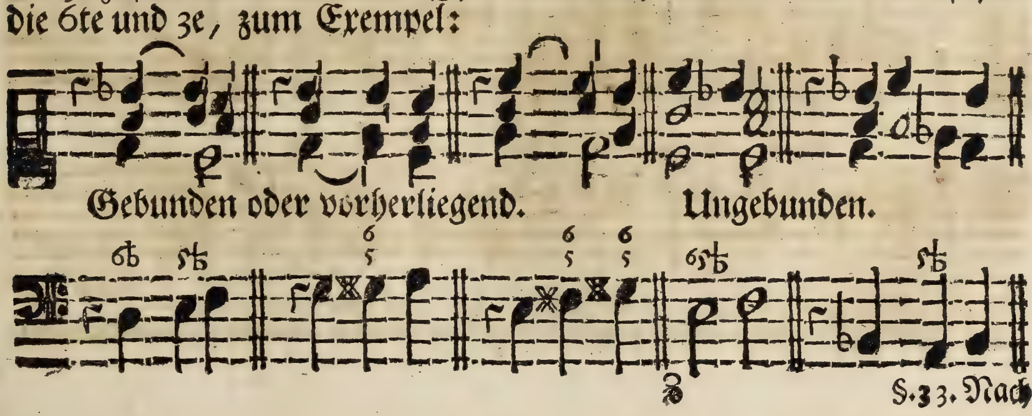
§.32. Man

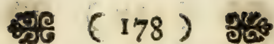
§. 32. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te oben:

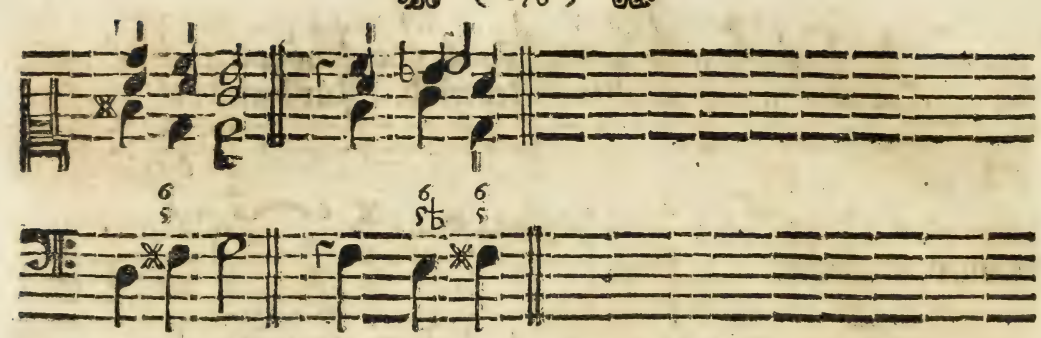


§. 33. Wir

§. 32. Wir verſparen das vollſtimmige Accompagnement der 4te biß an ſeinen Ort, und gehen vor itzo zur dritten Diſſonanz, nemlich zur 5ta minore. Dieſe lieget zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht, ſie muß aber in der folgenden Note, (in eben der Ober- Mittel- oder Unterſten Stimme, wie bey der 4te geſchehen,) unter ſich reſolviren, wobey der Baſſ regulariter einen halben oder gantzen Ton ſteiget, ſo, daß ſie beyde in der 3e zuſammen kommen. Ihre ordentliche Neben-Stimmen ſeynd die 6te und 3e, zum Exempel:





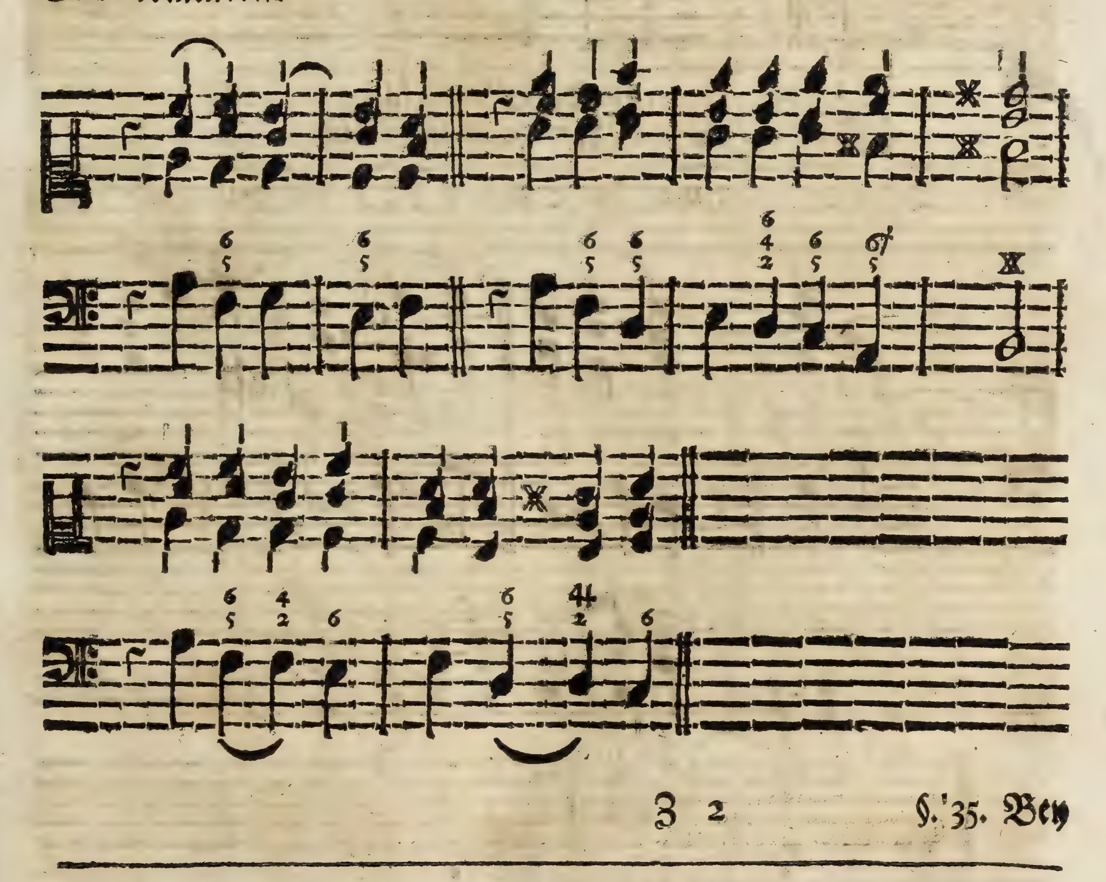


§. 33. Nach dem Unterscheide des Styli, fället der Baß auch nach der 5t. min. per 3am, ingleichen per Semitonium minus, da denn letztern Falles die resolution der 5t. min. den Satz der $\left\{ \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\}$ (o) verursachet, zum Exempel:

§. 34. Die
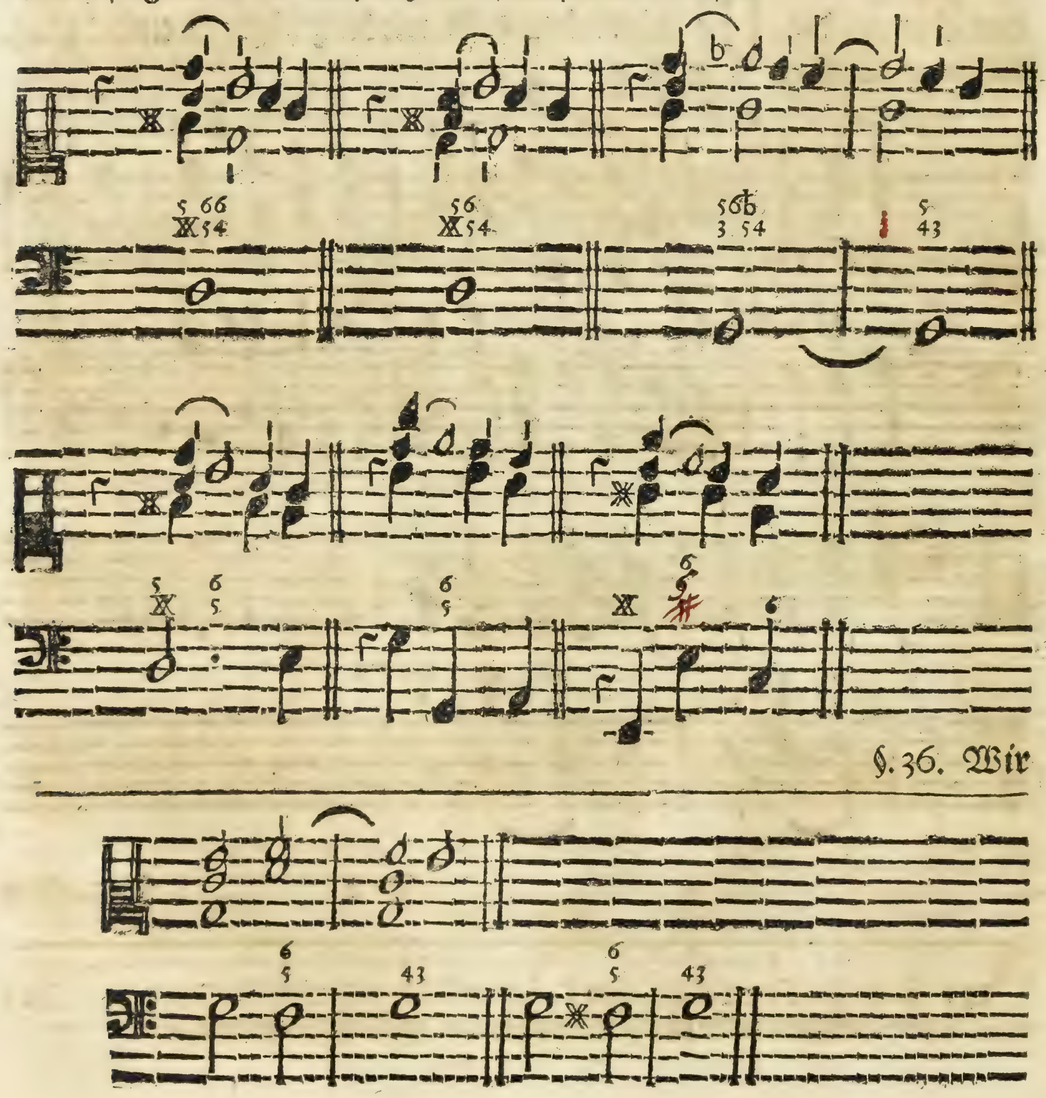
(o) Von dieser resolution der 5t. min. besiehe Cap. I. Sect. 2. de Anticipatione Transitus.

§. 34. Die 5ta perfecta wird öffters als eine Dissonanz und 5ta syncopata gebrauchet, wenn sie nemlich von der 6te syncopiret, und in übrigen der 5tæ min. in allen gleich tractiret wird. Nur dieses hat sie voraus, daß sie gern vorhero legaliter bindet. (p) Ubrigens resolviret sie gleich jener, entweder mit einem gradatim steigenden, oder per Tertiam fallenden, oder mit der $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ bindenden Basse, wie beygefügte Exempel alle 3. Casus erläutern:



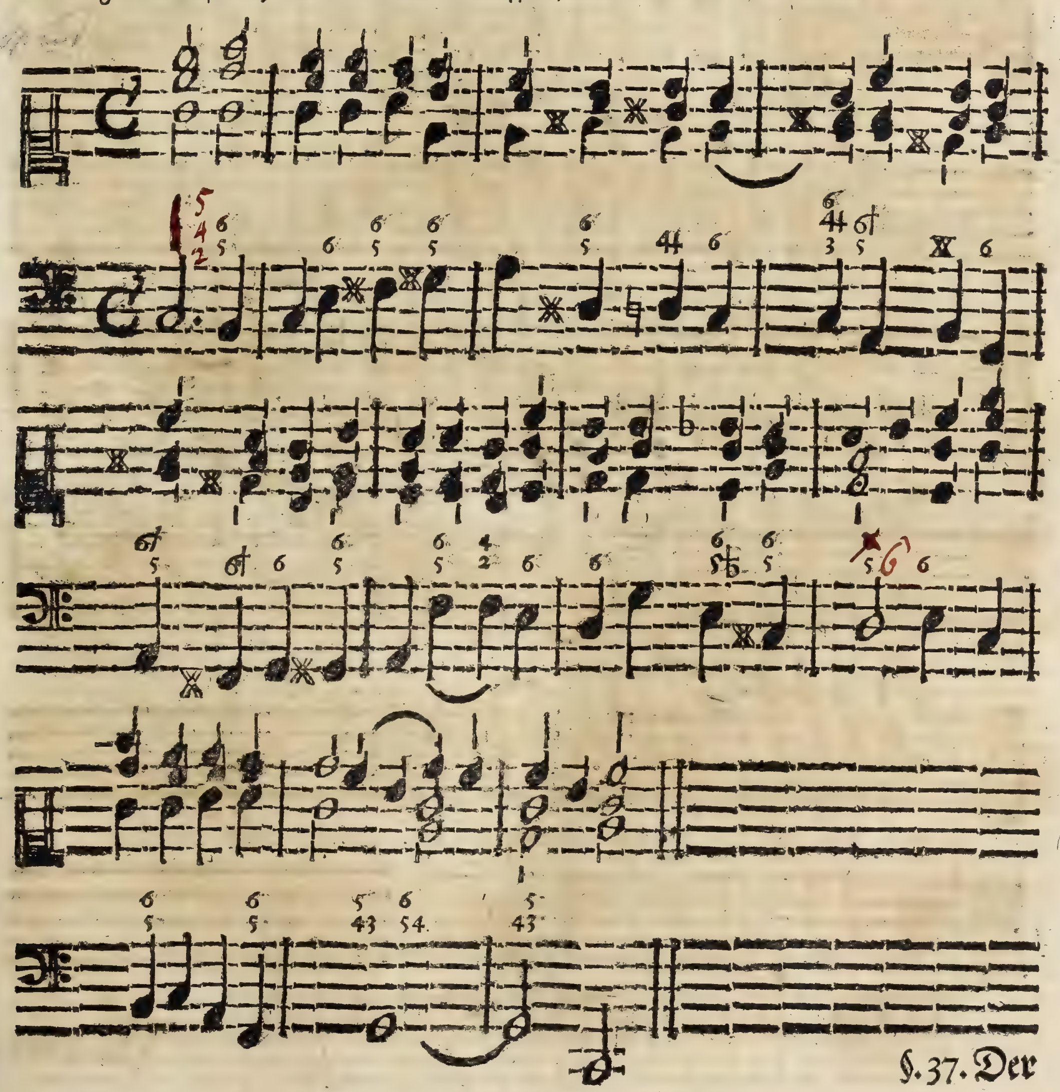
(p) Folgendes Exempel bey einer Cadenz, möchte noch zu entschuldigen seyn. Meines Orts aber wolte ich lieber die 5tam min. auf diese Arth brauchen:

§. 35. Bey einem vorher- und nach-beständig-liegenden Basse pfleget die 5ta syncopata in die 4te zu resolviren, und hat viel natürlicher die 8ve, als 3e zur 4ten Stimme bey sich. Die 3e aber ist alsdenn erst unentbehrlich, wenn der Bass zugleich mit der resolution der 5te fortgehet, wie unter folgenden die drey letzten Exempel ausweisen:



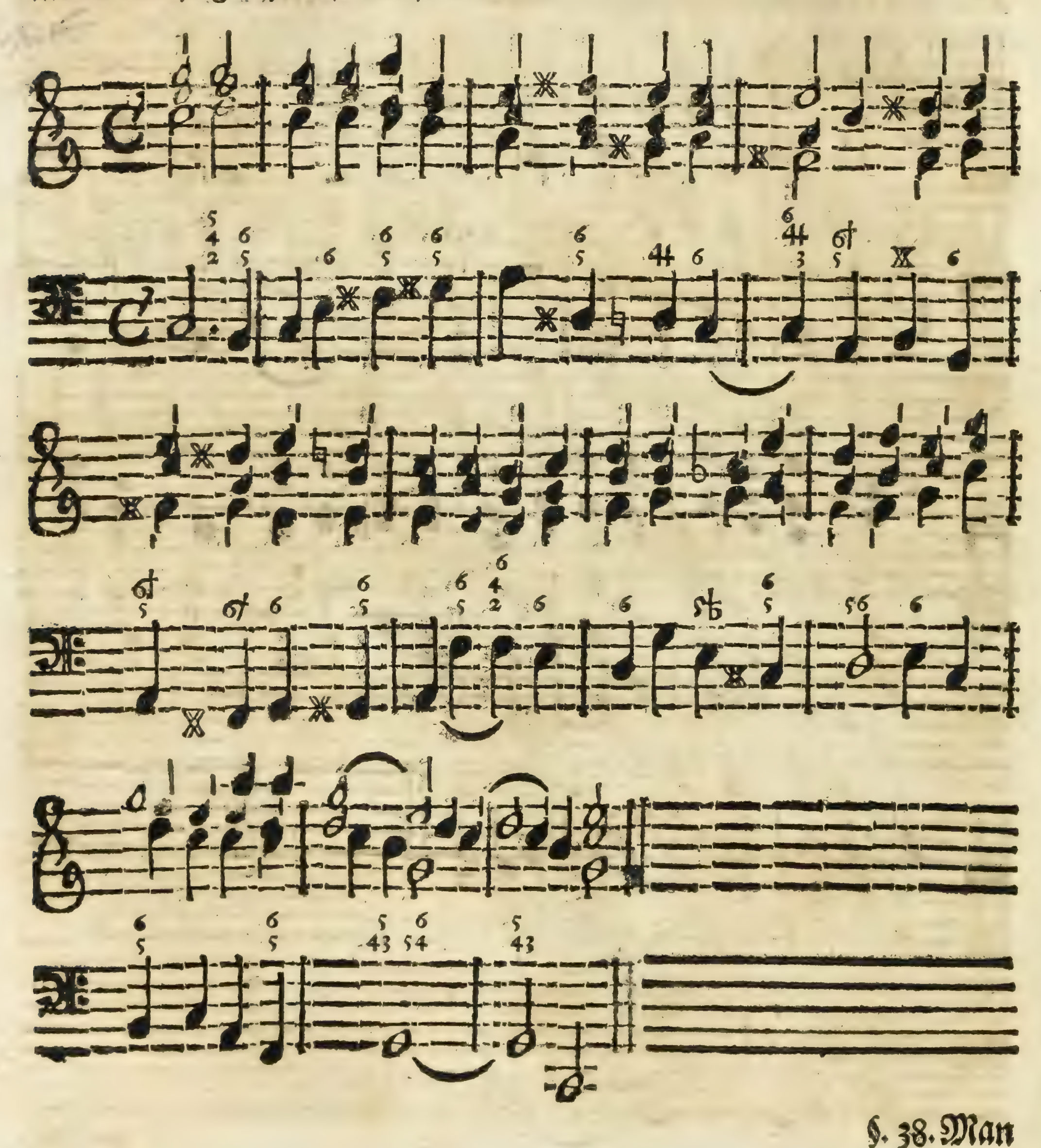
§. 36. Wir

§. 36. Wir wollen die, von der 5ta perfecta und imperfecta gegebenen Regeln in ein gewöhnliches General-Exempel, (in welchem zugleich einige oben zurück gebliebene Sätze ausgeführet werden,) zusammen ziehen, und selbiges durch die drey Haupt-Accorde gewöhnlich exerciren. Und zwar erstlich die 8ve in der äussersten Stimme:



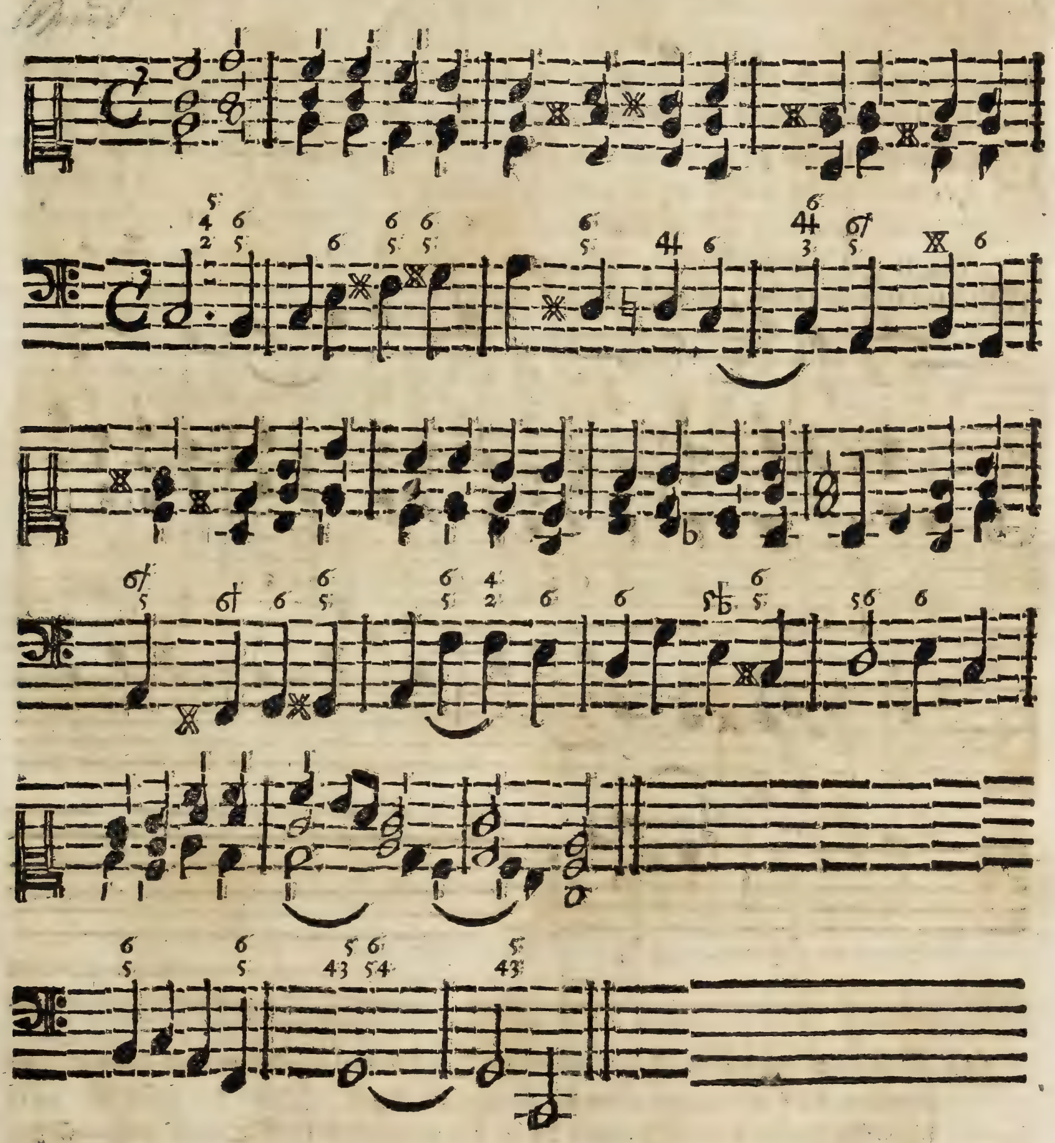
§. 37. Der

§. 37. Der andere Haupt-Accord mit der 5te in der äussersten Stimme könte ohngefehr also ausfallen:



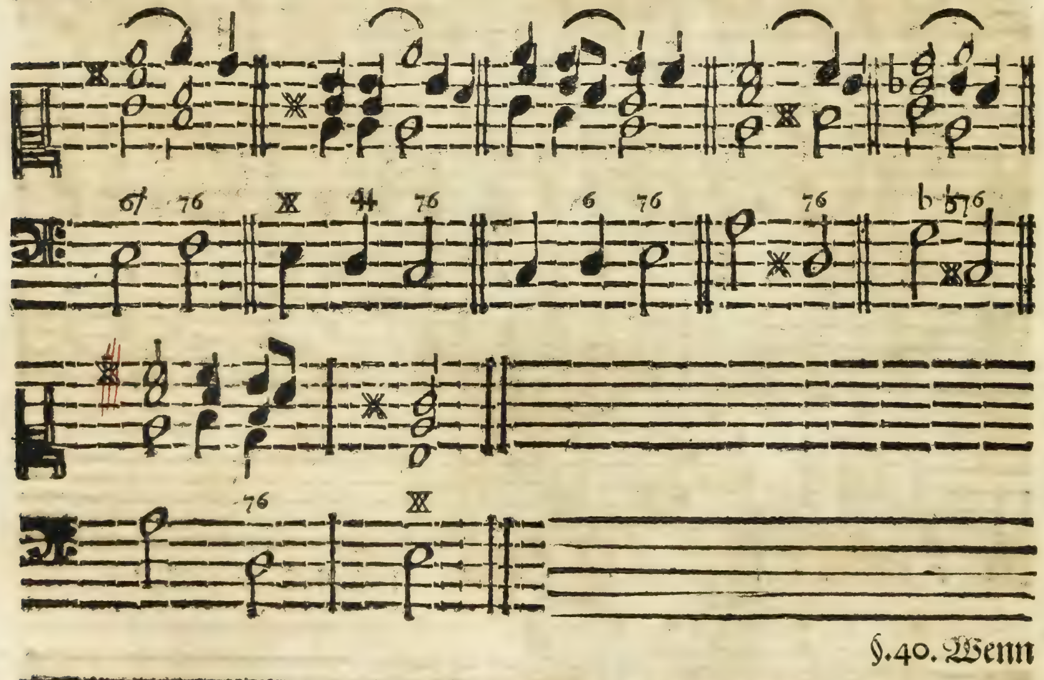
§. 38. Man

§. 38. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer probiren. Wir aber gehen zum dritten Haupt-Accord, da die 8ve oben:



§. 39 Wir
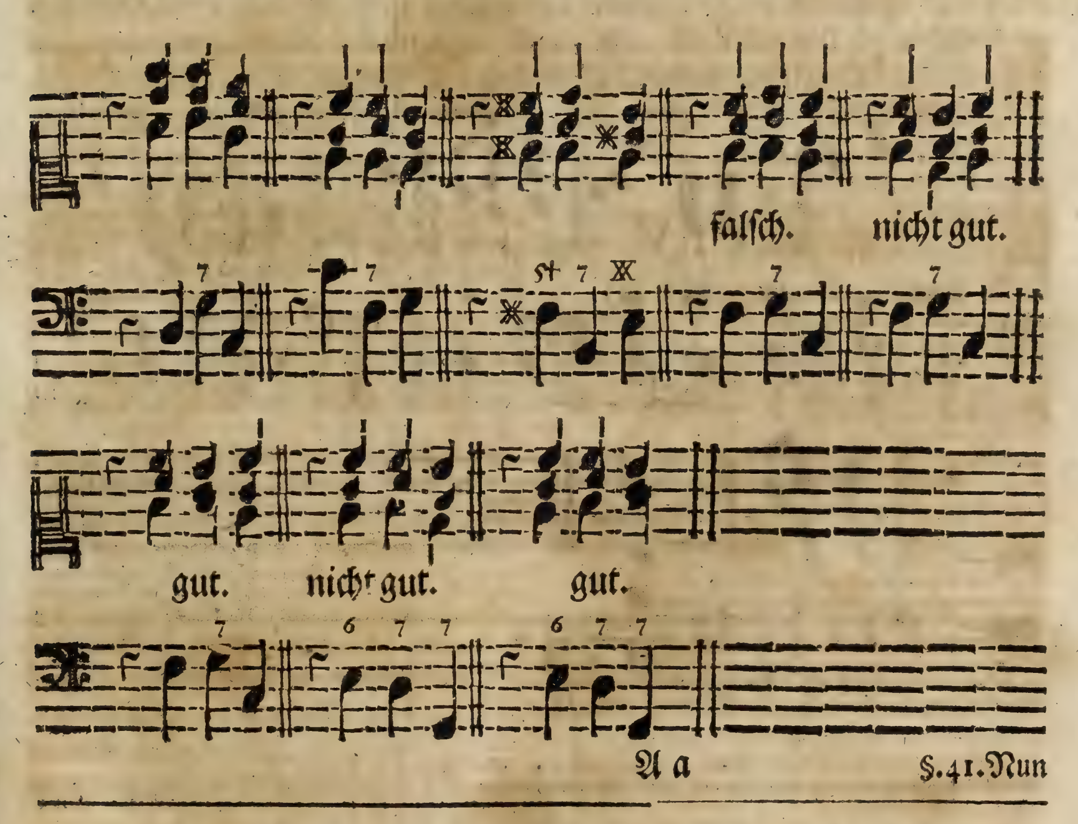
§. 39. Wir kommen zur Dissonanz der 7me. Diese lieget gleichfals zuweilen vorhero, zuweilen auch nicht. Wir betrachten hier erstlich die vorher liegende 7me. Diese nun hat öffters ihre resolution gleich neben sich (76) und brauchet ordentlich die 3e und 8ve zu ihren Neben-Stimmen, wie unter folgenden Exempeln, die ersten drey angeben. Besagte 8ve aber ist dabey nicht unumgänglich nöthig, sondern man kan statt derselben entweder die 3e verdoppeln, (wofern man mit einem drey stimmigen Accompagnement nicht will zufrieden seyn,) wie das 4te und 5te Exempel ausweiset: Oder, man kan auch biß zu Eintritt der 6te, die 5tam perfectam (q) anschlagen, wenn es nemlich die Modulation und der Ambitus modi leidet, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen:



§. 40. Wenn

(q) Daß es aber einen Anfänger nicht rathsam, sich viel mit der 5te bey der 76. einzulassen, solches erweisen eben die obigen Exempel. Denn im ersten Exempel leidet die 76. die 5te c. nicht, weil die 6♯ des vorhergehenden Satzes das cis ange-

§.40. Wenn die 7. alleine, ohne die 6. über der Note stehet, so resolviret sie erst in nachfolgender Note einen halben oder gantzen Ton unter sich, und hat zu ihren Neben-Stimmen ordentlich die 3e und 5te, wie unter folgenden, die ersten drey Exempel ausweisen. Es können sich aber Casus ereignen, da die 5te nicht wohl ohne vitiöse Progressen, oder ungeschickte Verwechselung der Stimmen kan angebracht werden, dahero man solchenfals statt selbiger die 8ve anschläget. Man halte das 4te und 5te Exempel gegen das 6te, und das 7te gegen das 8te:



 §.41. Nun
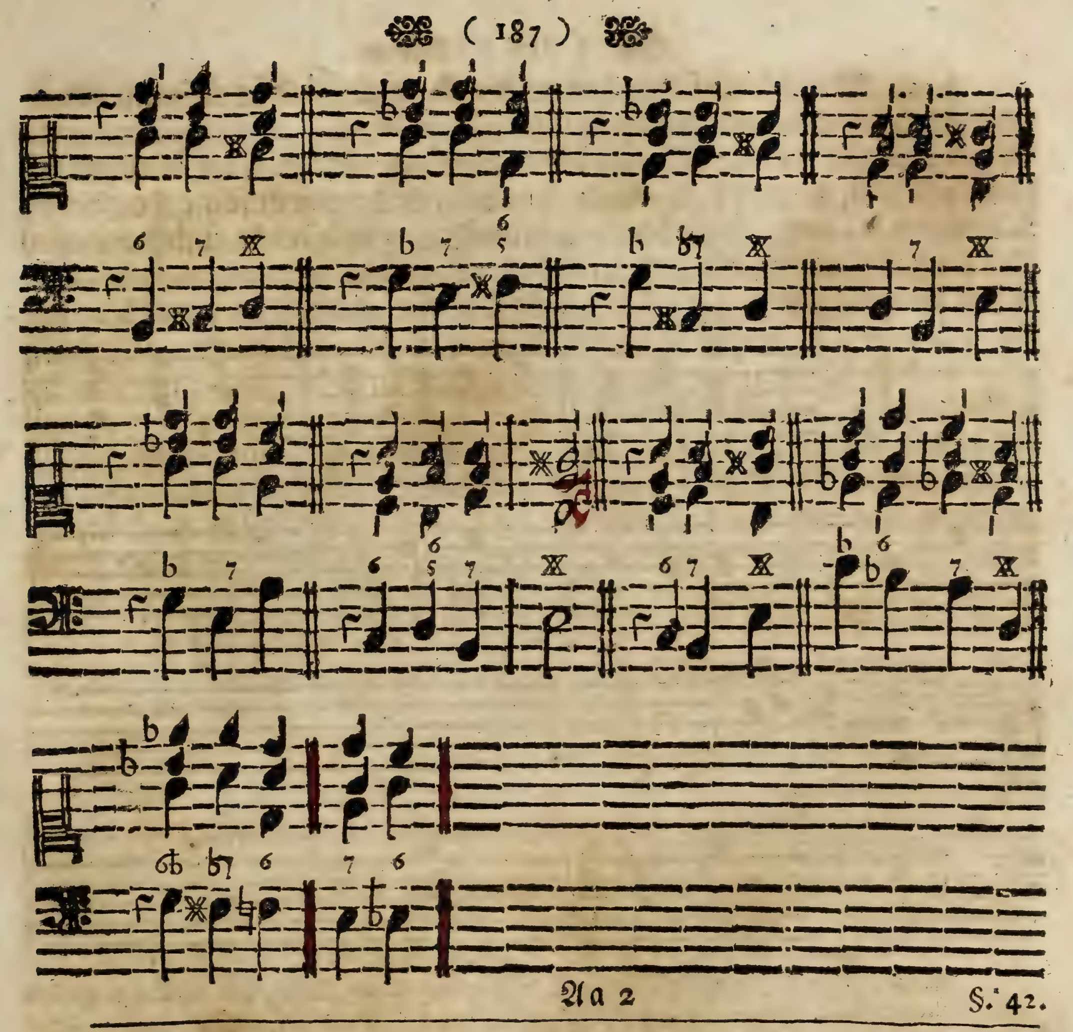
geben. Im andern Exempel wird wiederum die 5te g. nicht gelitten, weil die 4♯ des vorhergehenden Satzes das gis angegeben. Im dritten Exempel leidet der ambitus modi keine 5te über dem e, welches insgemein der schwerste Casus vor Anfänger ist. (Besiehe von ambitu modi cap. 2. Sect. 2.) Im 4ten und 5ten

§. 41. Nun finden sich in denen General-Bassen öfters eintzelne 7men über solchen Noten, welche natürlich keine 5tam perfectam, sondern 5tam minor. in systemate & ambitu modi führen, also fraget sich's, ob diese 5ta min. iederzeit statt der perfectæ kan angeschlagen werden? Antwort: Wenn die 5ta min. 1) mit der 7. zugleich vorhero gelegen, und hernach 2) mit der per gradum steigenden Bass-Note zusammen in die 3e resolviret, so kan sie ausser allen Streit statt der perfectæ angeschlagen werden, wie die ersten 3 unter denen nechstfolgenden Exempeln ausweisen: Mangeln aber beyde gedachte reqvisita, oder wenigstens eines derselben, wie aus denen nachfolgenden 5. Exempeln zu ersehen, so wollen zwar einige, (worunter auch unser Gasparini p. 63. seqv.) die 5tam imperfectam vor unzugelassen, und folgends besagte Exempel vor falsch erklähren: ich sehe aber keine gnugsame raison und halte sie (zumahl in vollstimmigen Accompagnement und Composition) vor untadelhafft. (r) Wer aber ia ein enges Gewissen hat, der kan bey der 7. die 5ta min. in solchen Fällen vermeiden, wo sie gantz und gar nicht per gradum unter sich resolviren kan, wie das letzte Exempel ausweiset: (s) §. 42.

Exempel ist gar keine 5ta perfecta im Systemate modi vorhanden, weswegen auch die 5ta imperfecta gern weggelassen wird, weil sie zu keiner resolution gelangen kan.

(r) Weil 1) von der 5ta min. nicht erfodert wird, daß sie nothwendig vorhero liegen müsse, wie Gasparini p. 58. selbst lehret. 2) Resolviret sie ia in folgender Note, gleich andern Dissonantien, einen Grad unter sich, und muß eben solche resolution nicht iederzeit mit dem Basse in die 3e zusammen lauffen, (wie wir oben von dieser 5♭ Exempla in contrarium gesehen,) zumahl sie alhier nicht als Dissonantia dominans, (die herrschende Dissonans,) sondern als eine blosse Hülffs-Stimme der 7me, (dissonantia concomitans & ancilla 7mæ,) betrachtet wird.

(s) Wer aber auch in diesen letzten Exempel die 5t.min. als eine blosse Hülffs-Stimme der 7me dazugreiffen will, der kan zu seiner Defension die Instanz von der 4te geben, welche an sich selbst zwar auch eine ordentlich resolvirende Dissonanz ist, so bald sie aber bey der syncopirenden 2de, | 6 4 2 | 5 4 2 | als eine Hülffs-Stimme gebrauchet wird, so bleibet sie ohne resolution, und pfleget bald ascendendo per gradum, bald ascendendo & descendendo per saltum zu gehen. In solchen Dingen seynd rationes pro und contra zu finden. Dahero wer diese 5t. min. ausdrück-



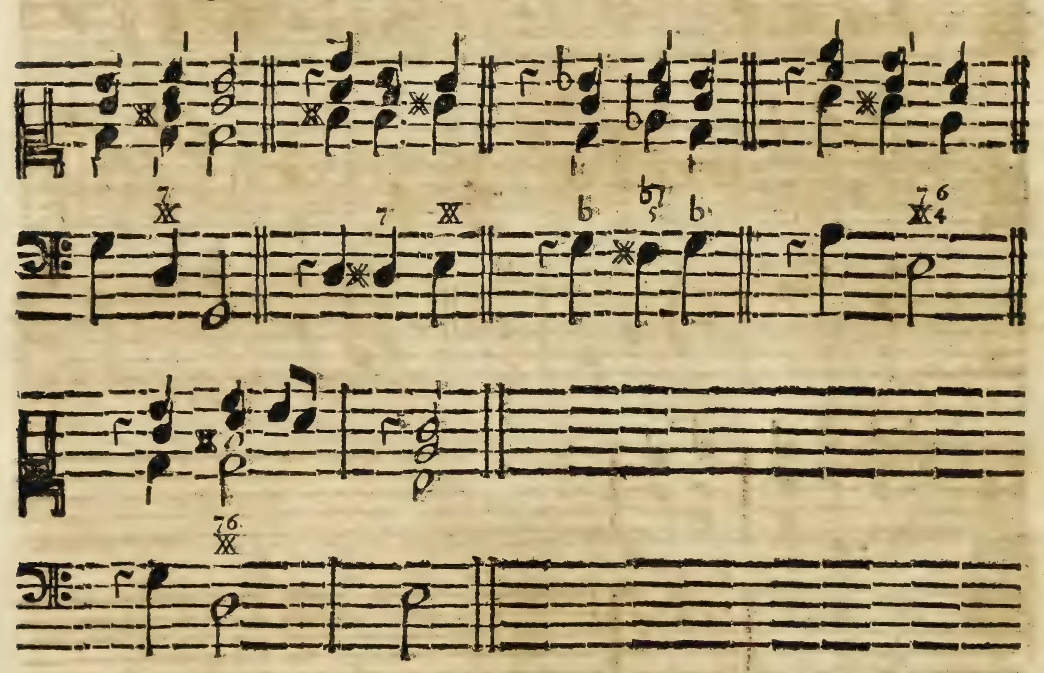
 §. 42.

lich in dergleichen zweiffelhafften Fällen bey der 7me haben will, der thut am besten, er zeichnet sie zugleich über die Note | $\frac{7}{5\flat}$ | damit weiß man seine Meynung. Ich halte es indeß keinen Accompagnisten vor übel, wenn er sie überall bey der 7me dazugreiffet, sie mag ausdrücklich bezeichnet seyn, oder nicht.

(*) Diese 7me hat ihren Ursprung aus der Verkehrung der resolvirenden 9ne. Der Satz | 7 4 2 | kan als Anticipatio des darauf erfolgenden ordinairen Accordes,

§. 42. Wenn die 7me nicht vorhero lieget, so wird sie auf unterschiedene Arthen gebrauchet, als

1) Auff eben die Arth, wie die vorherliegende 7me, da sie nehmlich die Neben-Stimmen der 3e und 5te behält, und meist in folgender Note, zuweilen auch in die gleich daneben stehende 6te resolviret, wie beyderley Casus aus folgenden Exempeln erhellen:

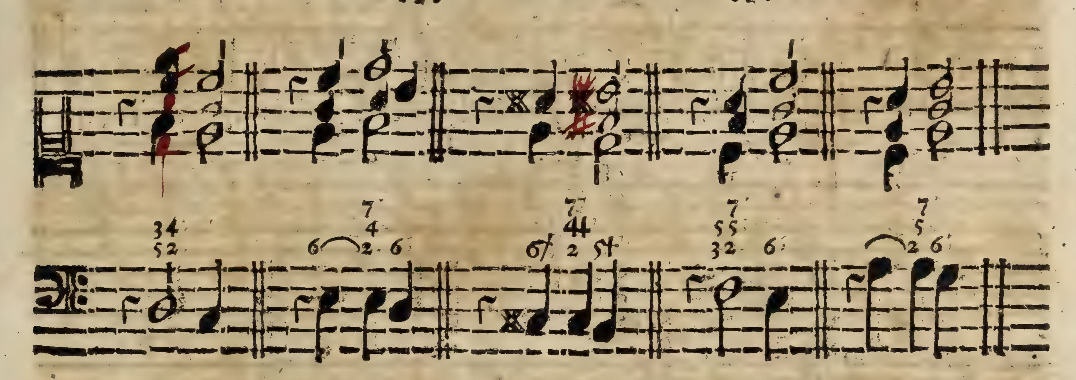


2) Bey einem syncopirenden Basse, da die 7me wieder die vorhergelegene Baß-Note anschläget, und nachgehends der Baß selbst einen hal-
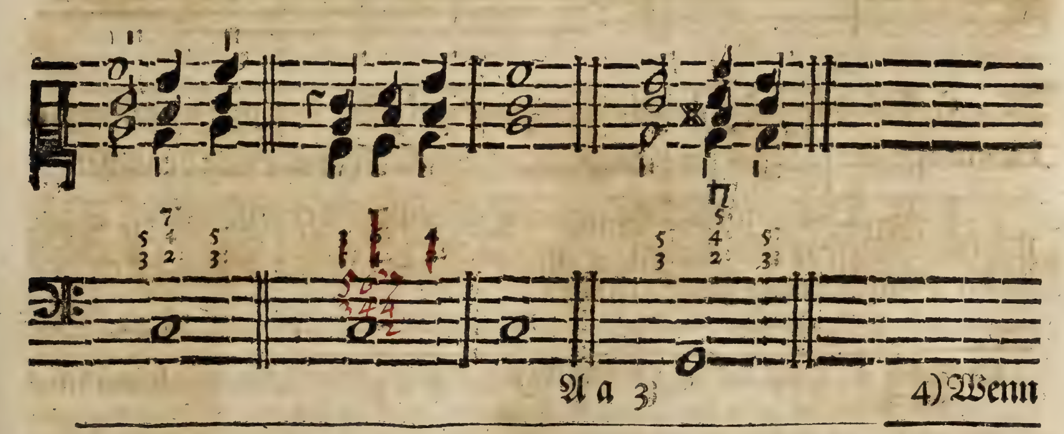
---

und die $\begin{vmatrix}7\\5\\2\end{vmatrix}$ als Anticipatio des darauf folgenden 6ten-Accordes angesehen werden. Jedoch weiset das obige andere Exempel aus, daß auch nach der $\begin{vmatrix}7\\2\end{vmatrix}$ die 6te erfolgen könne.

halben oder gantzen Ton unter sich resolviret. (*) Ihre Neben-Stimmen seynd die 4te und 2de $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder die 5te und 2de $\left\{\begin{smallmatrix}7\\5\\2\end{smallmatrix}\right\}$ z. E.
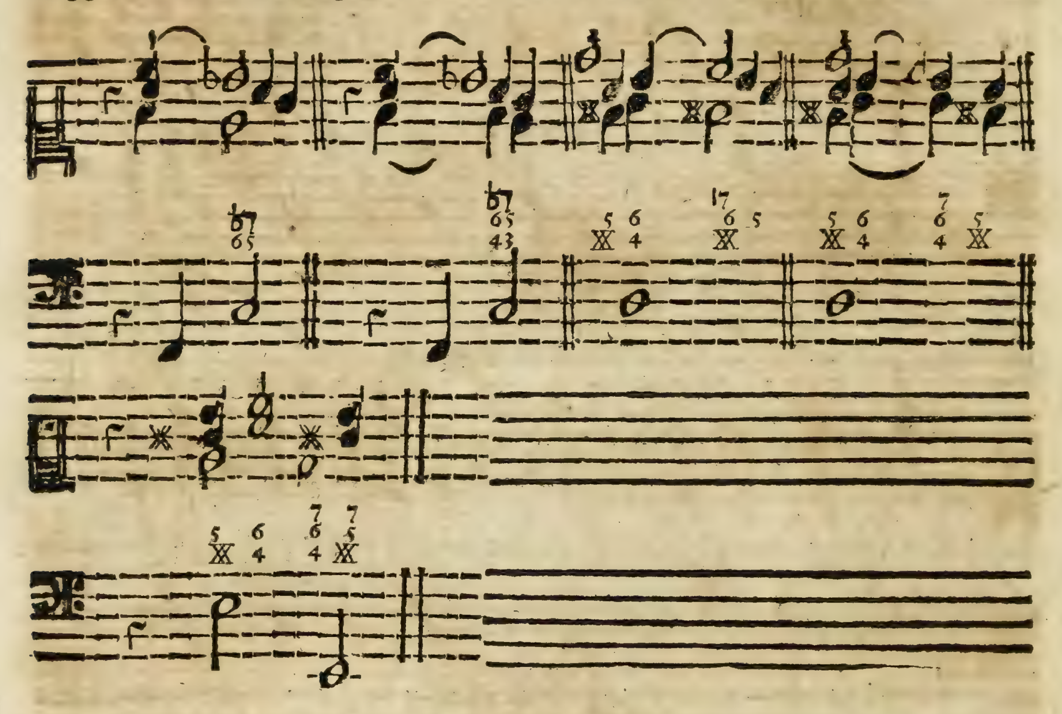


3.) Bey einem beständig liegenden Basse, da die vorhero consonirenden Stimmen in den dissonirenden Satz der 7mæ maj. 2de und 4te (t) $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\5\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ausweichen, und von dar wieder in die vorigen Consonantien zurück treten:



 4) Wenn

(t) Die 4te wird hier wieder, nur als eine Hülffs-Stimme der dominirenden 7me angesehen, und muß sich schicken, ohne resolution unter- und über sich zu gehen, wie man sie brauchen will.

4) Wenn sie die 6te syncopiret. (u) Es wird aber so dann die 5te weggelassen, die 3e hingegen bleibet vor wie nach:

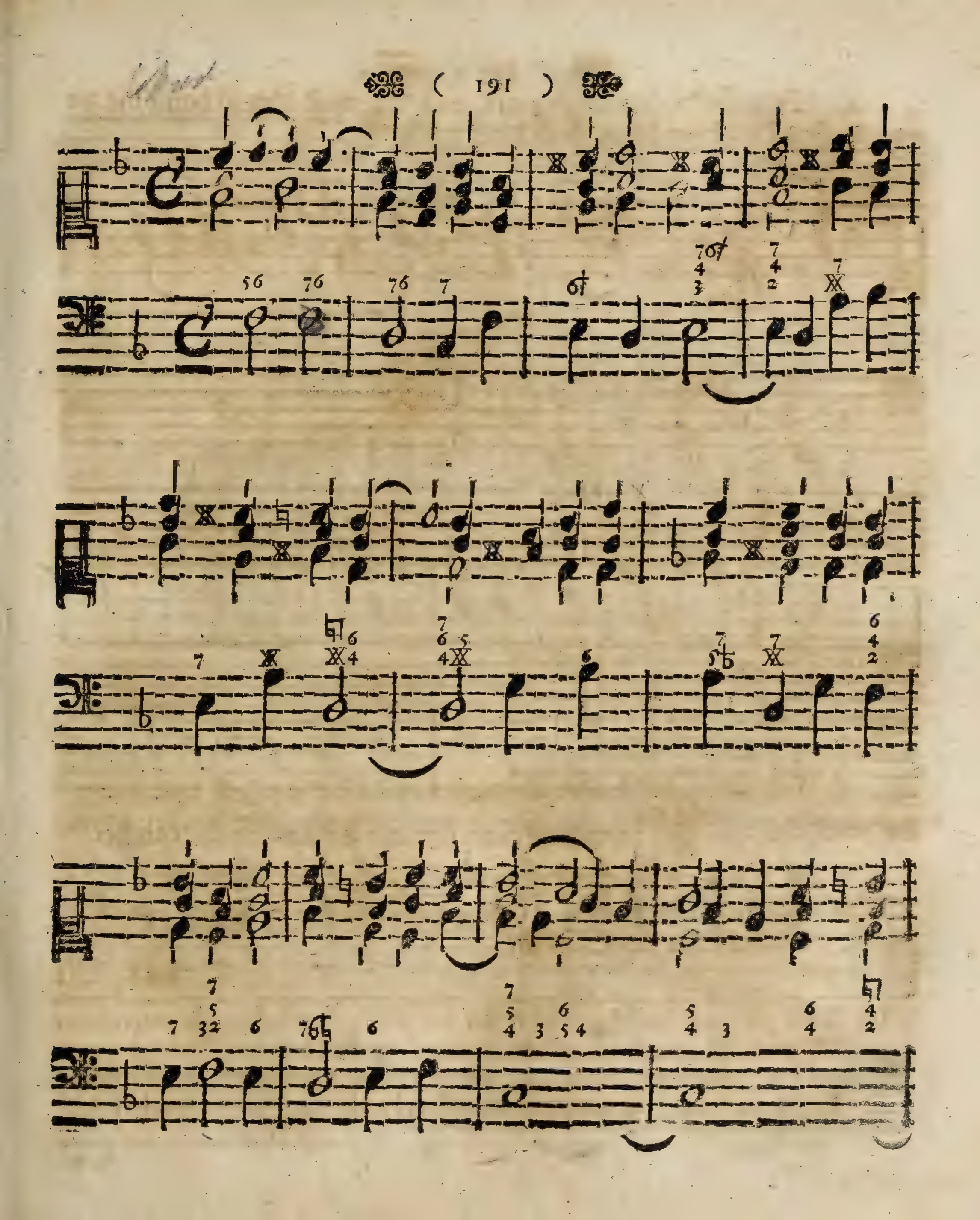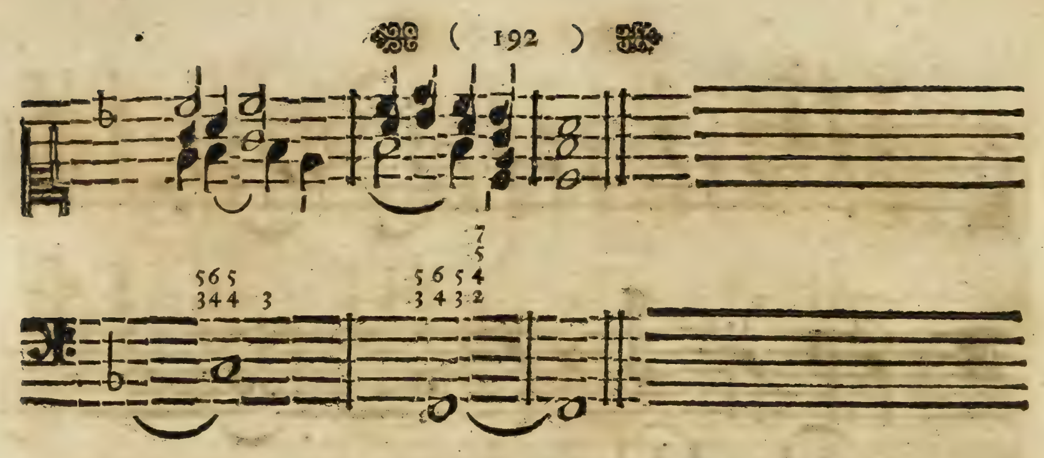


5) Endlich ist der leichte Gang übrig, da die 8ve per transitum in die 7me gehet: | 87 5 3 | 8♭7 6 5 3 | welches keiner fernern Erläuterung brauchet.

§. 43. Das gewöhnliche General-Exempel der bißherigen Sätze möchte ohngefehr also lauten. Und zwar erstlich der Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme:

§. 44. Der

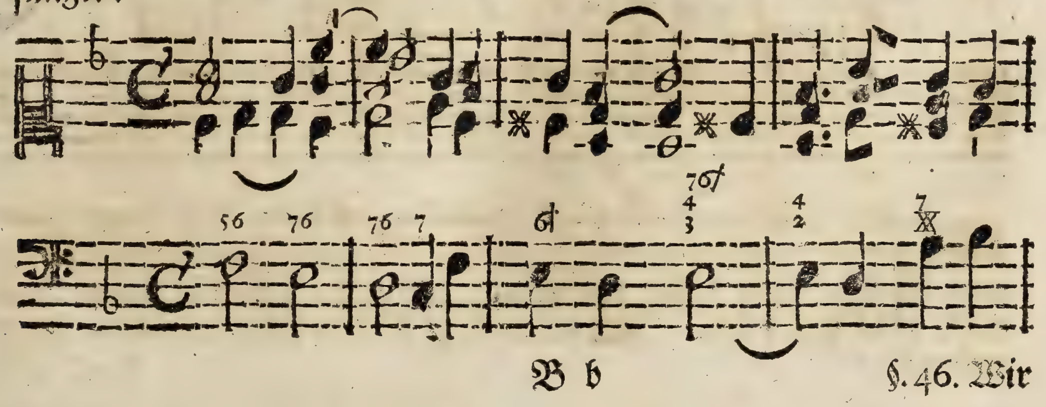
(u) Diese 6ta syncopata begiebet sich hier auf gleiche Arth in die Sclaverey einer Dissonanz, wie oben die 3a und 5ta syncopata, gethan haben. Nichts destoweger bleiben diese drey Intervalla vor wie nach, Consonantien, weil sie sich freywillig binden, syncopiren und resolviren lassen, da sie es sonst nicht nöthig haben.



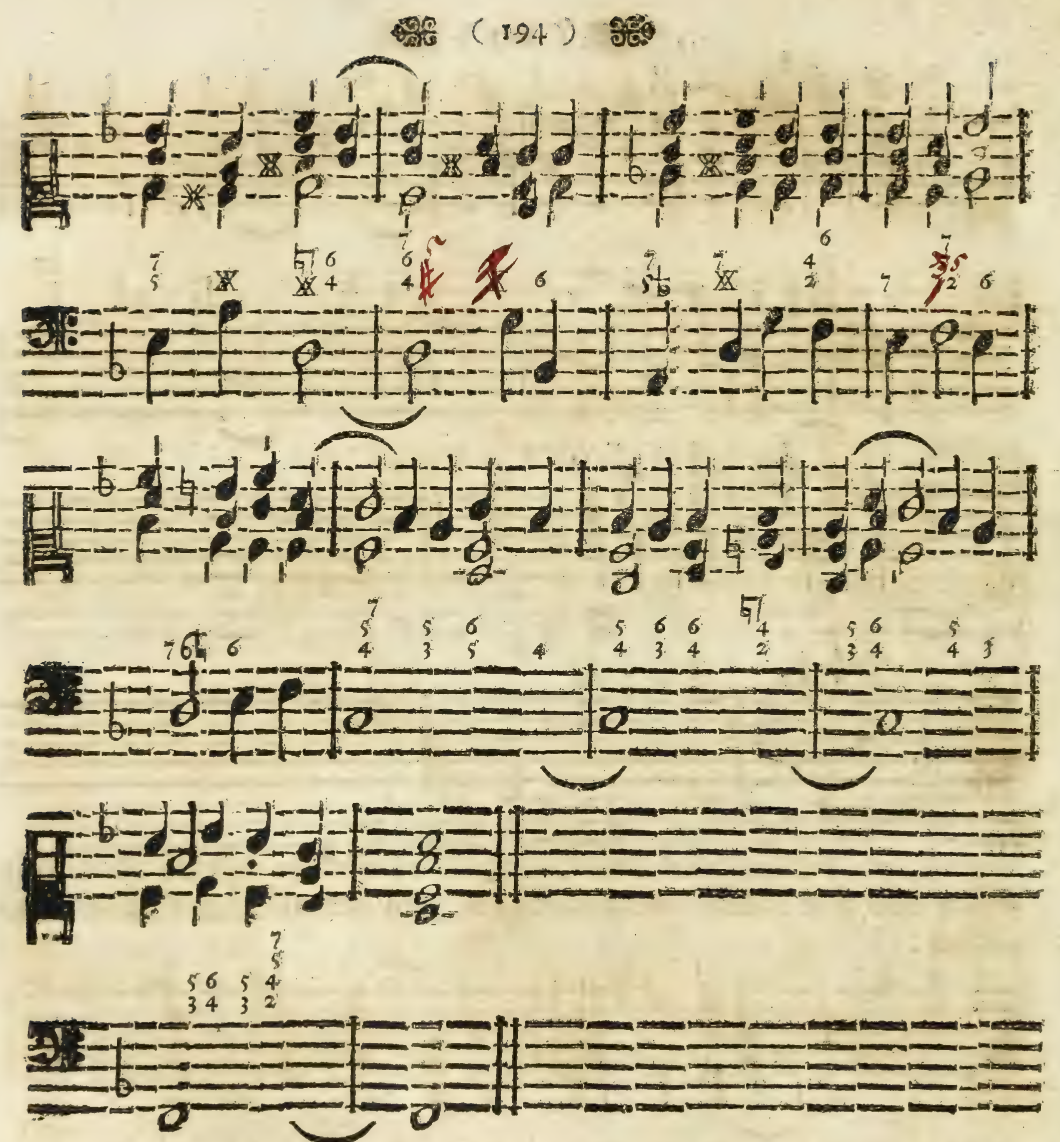


§. 44. Der andere Haupt-Accord, da oben in der 8ve angefangen wird, kan also lauten:

§. 45. Es kan dieses Exempel eine 8ve tieffer versuchet werden. Wir gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 3e in der eusersten Stimme anfänget:

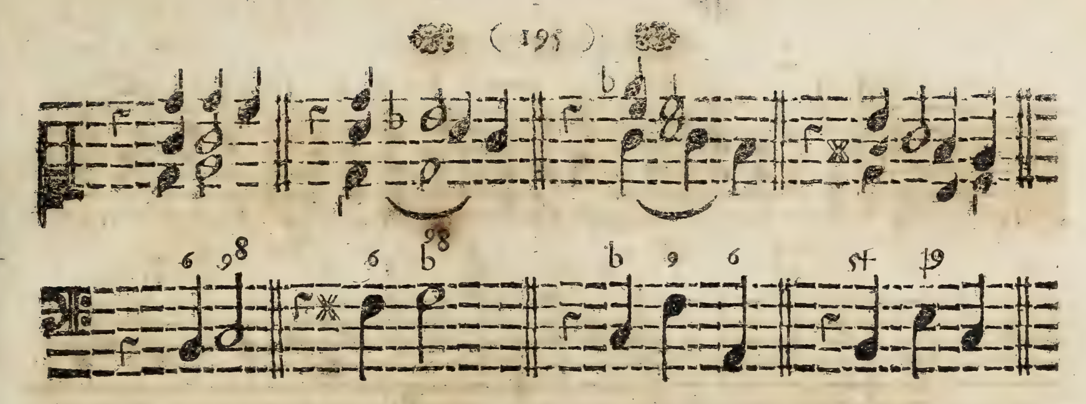


 §. 46. Wir

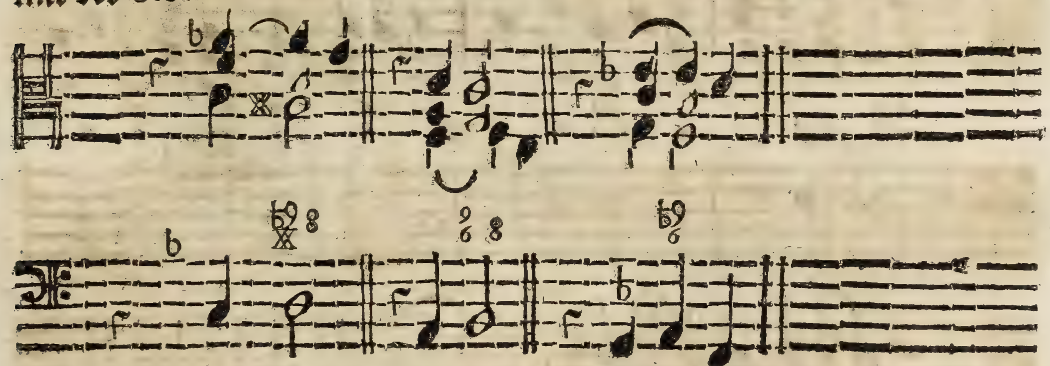


§. 46. Wir kommen letzlich zur Dissonanz der 9. diese lieget all'ordinair vorhero, und resolviret entweder in die gleich daneben stehende 8ve oder wo diese nicht dabey befindlich so resolviret sie in folgender Note einen grad unter sich. Ihre ordentliche Neben-Stimmen seynd die 3e und 5te:

§. 47. Die



§. 47. Die Nona minor verknüpffet (nach dem Unterscheide des ambitus modi) die 3am maj. gern mit der 5te (vv), und die 3am min. mit der 6te:

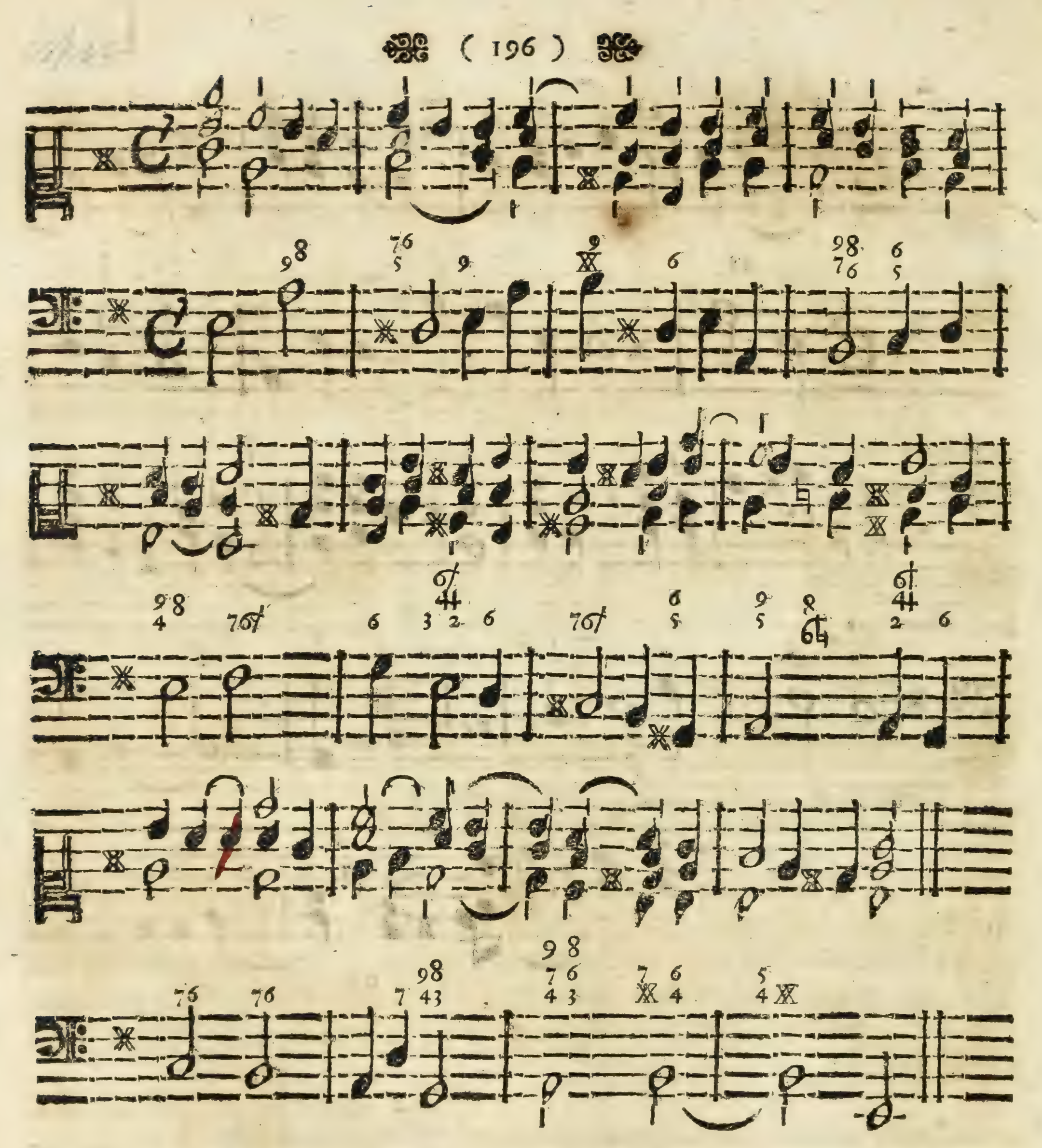


§. 48. Die Nona überhaupt, wird öffters bald mit der 4te, bald mit der 7me, bald mit beyden zugleich verknüpffet, da denn jedwede von diesen Neben-Dissonantien ihr gewöhnlich Tractament vor wie nach behält, wie aus folgenden General-Exempel erhellet, welches wir gewöhnlich durch die drey Haupt-Accorde exerciren wollen, und zwar erstlich die 8ve oben:

 §.49. Der

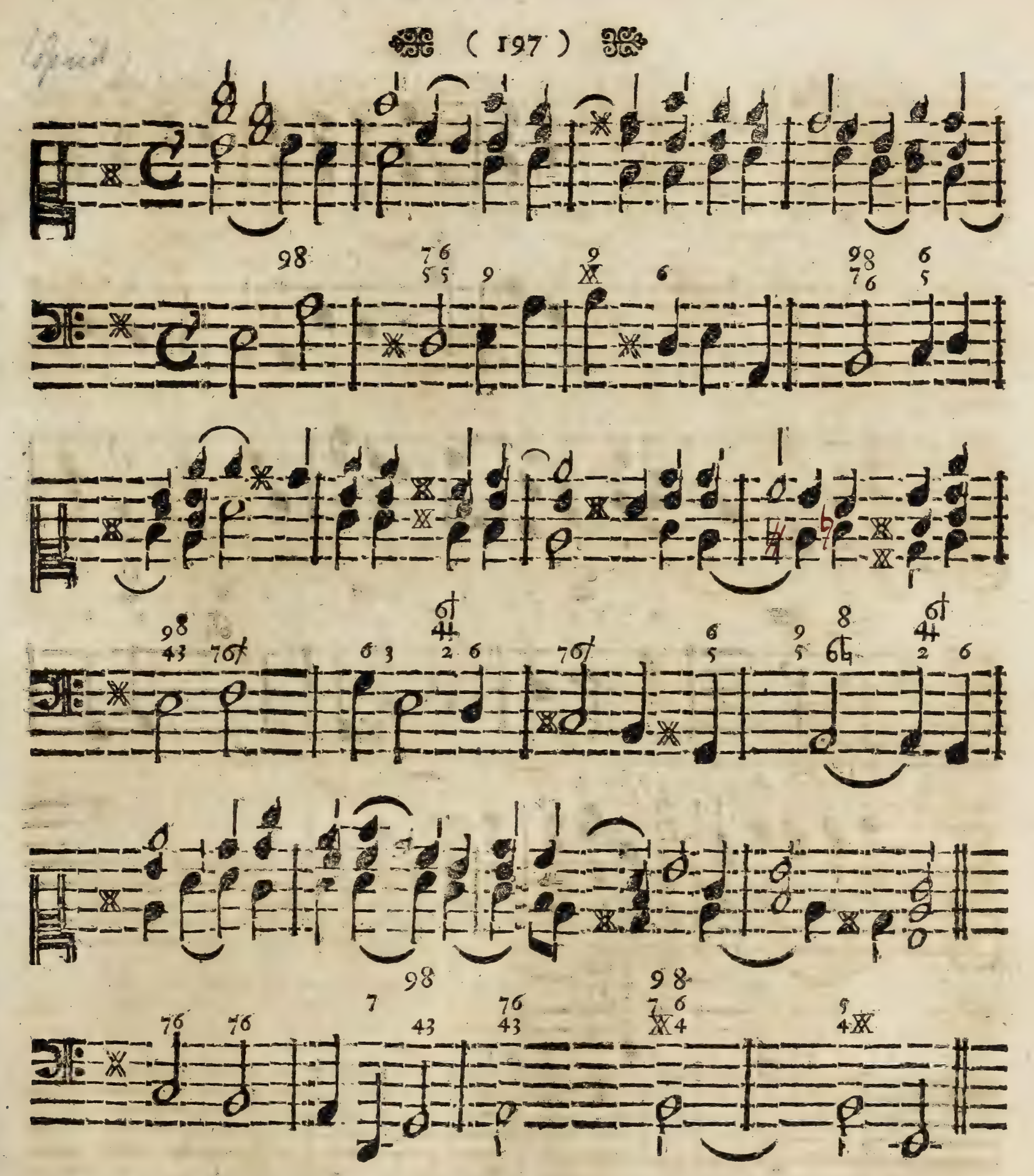
(vv) Gasparini will p. 67. seq. die 5te niemahls bey der 9. min. leiden, weil sie mit selbiger eine Falsam, (i. e. 5tam minor.) ausmache. Quæ, qualis, quanta?

oder umgekehr. 4tam superfluam.
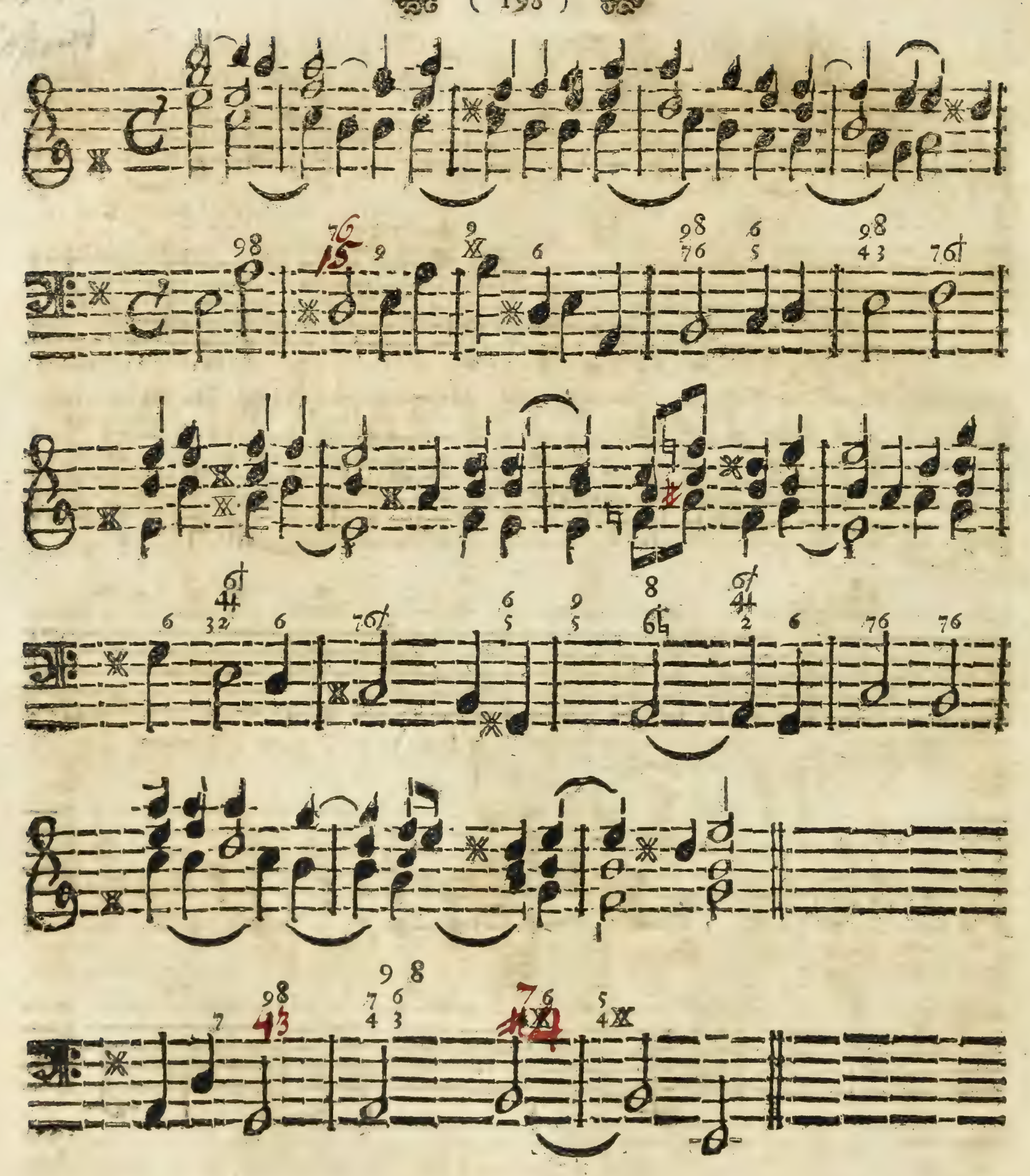


§. 49. Der andere Haupt-Accord, da die 3e oben, möchte also gerathen:

§. 50. Der



§. 50. Der dritte Haupt-Accord da die 5te oben, mag folgender seyn:

§. 51. Die-
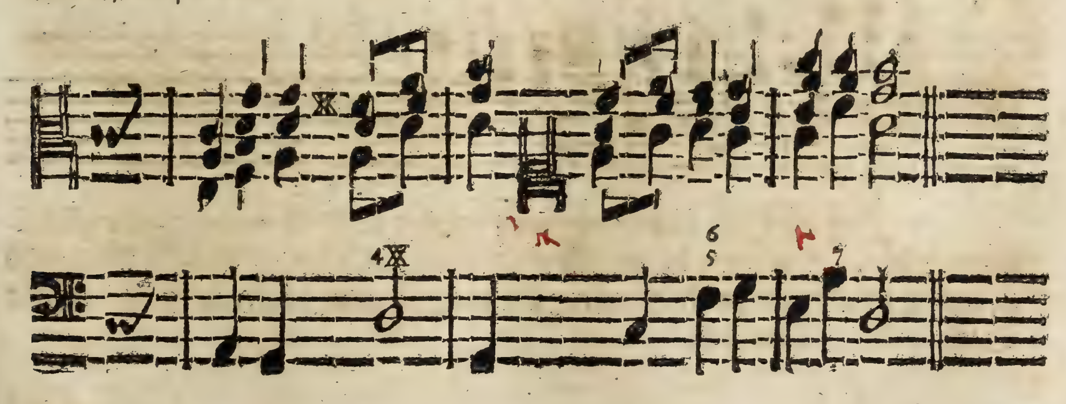


§. 51. Die=

§. 51. Dieses Exempel mag eine 8ve tieffer exerciret werden. Weil aber bey dergleichen häuffig unter sich gehenden resolutionibus Dissonantiarum die rechte Hand öffters so tieff hinunter kömmet, daß sie nicht mehr Platz hat zu resolviren, noch die lincke Hand (wenn sie auch den Baß in der tieffen 8ve nimmet) frey agiren kan, so darff sich ein Anfänger bey seinem Exercitio der 3. Haupt-Accorde nur an folgende 2. Vortheile halten, womit er die rechte Hand iederzeit wieder in die Höhe bringen kan, als

1) Suchet er nach geschehener resolution der Dissonantien, oder auch bey solchen Noten, die keine Dissonantien über sich führen, (insonderheit bey langen Noten) die Accorde dergestalt zu halbiren und zu brechen, daß die rechte Hand nach und nach wieder in die Höhe gerathe, und hierdurch neuen Platz gewinne, die folgenden resolutiones gleichfalß zur Execution zu bringen, wie aus dem 8ten Tact des vorhergehenden, insonderheit aber und mit mehrern aus nechst unten folgenden Exempel zu ersehen.

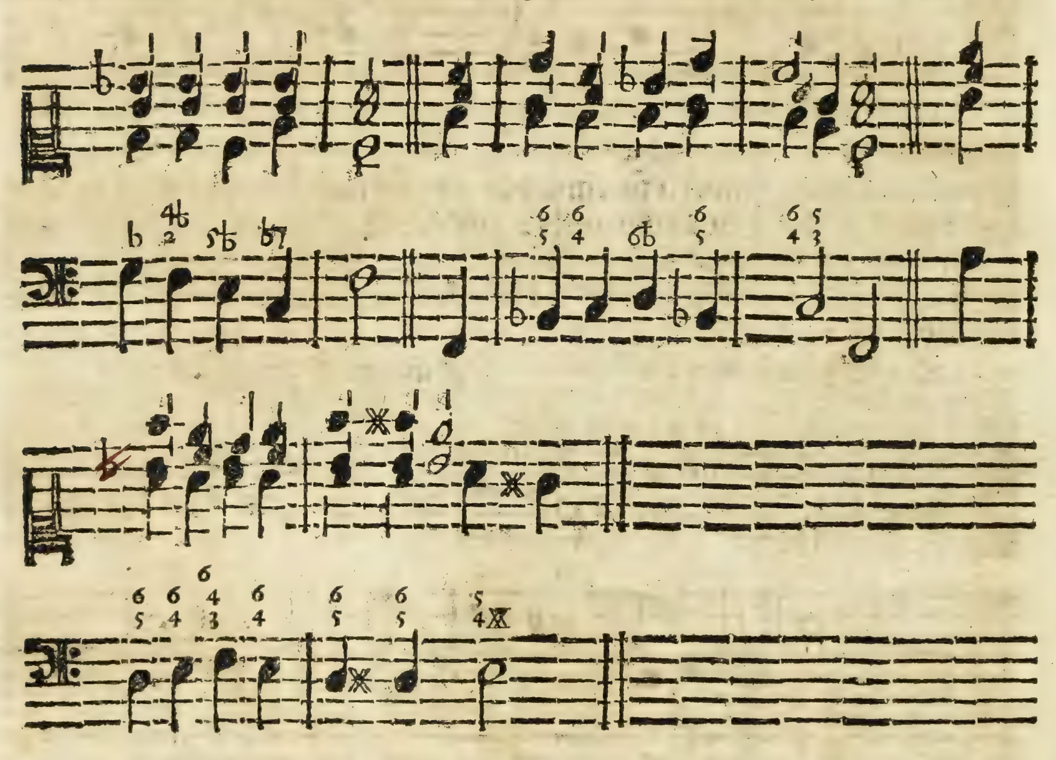
2) Kan er dann und wann einen vollstimmigen Griff in die Höhe thun, und in folgender Note die untersten Stimmen wieder fahren lassen. Das andere 4tel im 5ten Tacte des §. 49. befindlichen Exempels, ingleichen das vierdte 4tel im 9ten Tacte des §. 50. befindlichen Exempels erläutern die Sache. Hierbey sehe man den ersten und 3ten Tact des folgenden Exempels an:



§. 52. Von

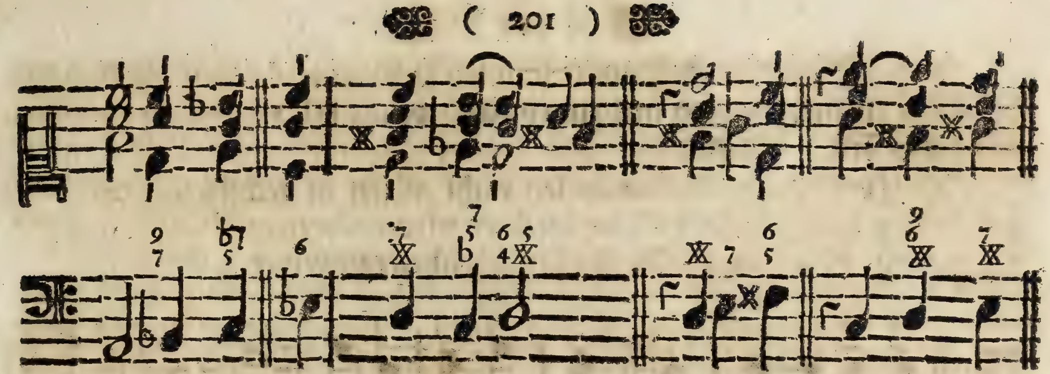
§. 52. Von denen bißhero tractirten Dissonantien seynd nachfolgende leichte Anmerckungen mit zunehmen, welche keines besondern Exercitii bedürffen. Nemlich

1) Daß besagte Dissonantien nicht allzeit in nechstfolgender Note resolviren, sondern ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die lezte Note vor alle die vorhergehenden resolviret. z. E.



2) Daß die Dissonantien öffters wieder in Dissonantien zu resolviren pflegen. Hiervon haben wir oben schon 2. Casus gesehen, da die 4 und 5♭ beyde in 4te maj. resolviret. Es mögen aber folgende Exempel die Sache mehr erläutern;

3) Daß



3) Daß die über denen Noten bezeichnete und vorher gelegene Dissonantien nicht allezeit wahrhaffte Syncopationes seynd, welche einer resolution bedürffen, sondern sie entstehen öffters aus dem blossen Transitu des Basses, und haben weiter nichts hinter sich, als daß bey dergleichen 7men, und 9nen (zumahl in langsamen Noten) die 3e gern mit fortgehet; wo nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet ist, wie unter folgenden die beyden letzten Exempel ausweisen, welche Arthen des Transitus aber in langsamen Baß-Noten nicht allemahl zu approbiren;

§. 53. Biß

§. 53. Biß hieher haben wir das vollstimmige Accompagnement mit Fleiß zurück gelassen. Nunmehro fraget sichs, wie alle bißhero in denen Stimmen der rechten Hand syncopirte und resolvirte Dissonantien vollstimmig zu tractiren, ob man nehmlich selbige verdoppeln, und in fortgehenden 8ven zugleich mit resolviren könne oder nicht? Antwort: Man kan sie in einem vollstimmigen Accompagnement, (wo die vielen verdoppelten Dissonantien bey schwacher Music, oder sonst nicht mal a propos fallen) allerdings verdoppeln. Mit ihrer resolution aber ist ein Unterscheid zu machen 1) zwischen denen eusersten- und Mittel-Stimmen. 2) zwischen der rechten und lincken Hand.

§. 54. Alle in der rechten Hand, und sonderlich in der **eusersten Stimme der rechten Hand** vorkommende Dissonantien, müssen jederzeit legaliter tractiret werden, das heisset, sie müssen binden und resolviren, wie es die Regeln erfordern, weil hier das Ohr gar leicht die Fehler entdecket. Hingegen seynd die verdoppelnde Mittel-Stimmen der lincken Hand an diese Gesetze nicht gebunden, sondern sie können willkührlich auff dreyerley Arth verfahren, als:

1) Kan die lincke Hand alle in der rechten Hand befindliche Con- und Dissonantien zugleich ergreiffen, mit ihnen vorhero liegen und binden, auch nachgehends in fortgehenden 8ven mit ihnen resolviren (x): nur muß dabey (wie oben überhaupt recommendiret worden) ein allzugrosses vacuum, oder Distanz zwischen beyden Händen vermieden werden, damit die unbedeckten 8ven einem guten Gehöre nicht penetrabel fallen. Diesem nach wären in folgenden ersten 8. Exempeln die 8ven aller resolvirenden Con- und Dissonantien gnugsam bedecket: in allen übrigen Exempeln liegen sie allzuoffenbahr, und seynd (eines mehr als das andere) einem guten Gehöre verdächtig.
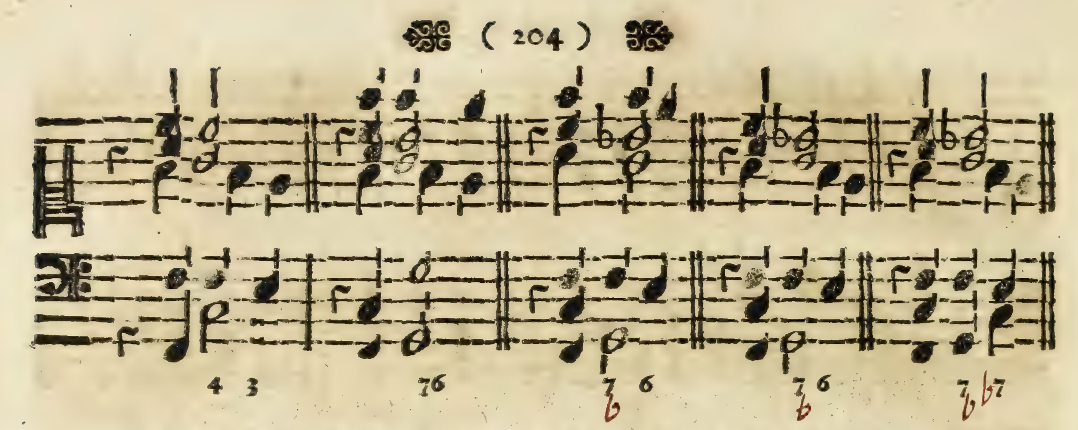
2) Kan

(x) Weil hier die 8ven gleich dem offtgedachten 8. und 4. Fuß auf der Orgel, oder gleich denen, in 8ven fortgehenden Stimmen starcker Chöre betrachtet werden.

gut.

verdächtig.
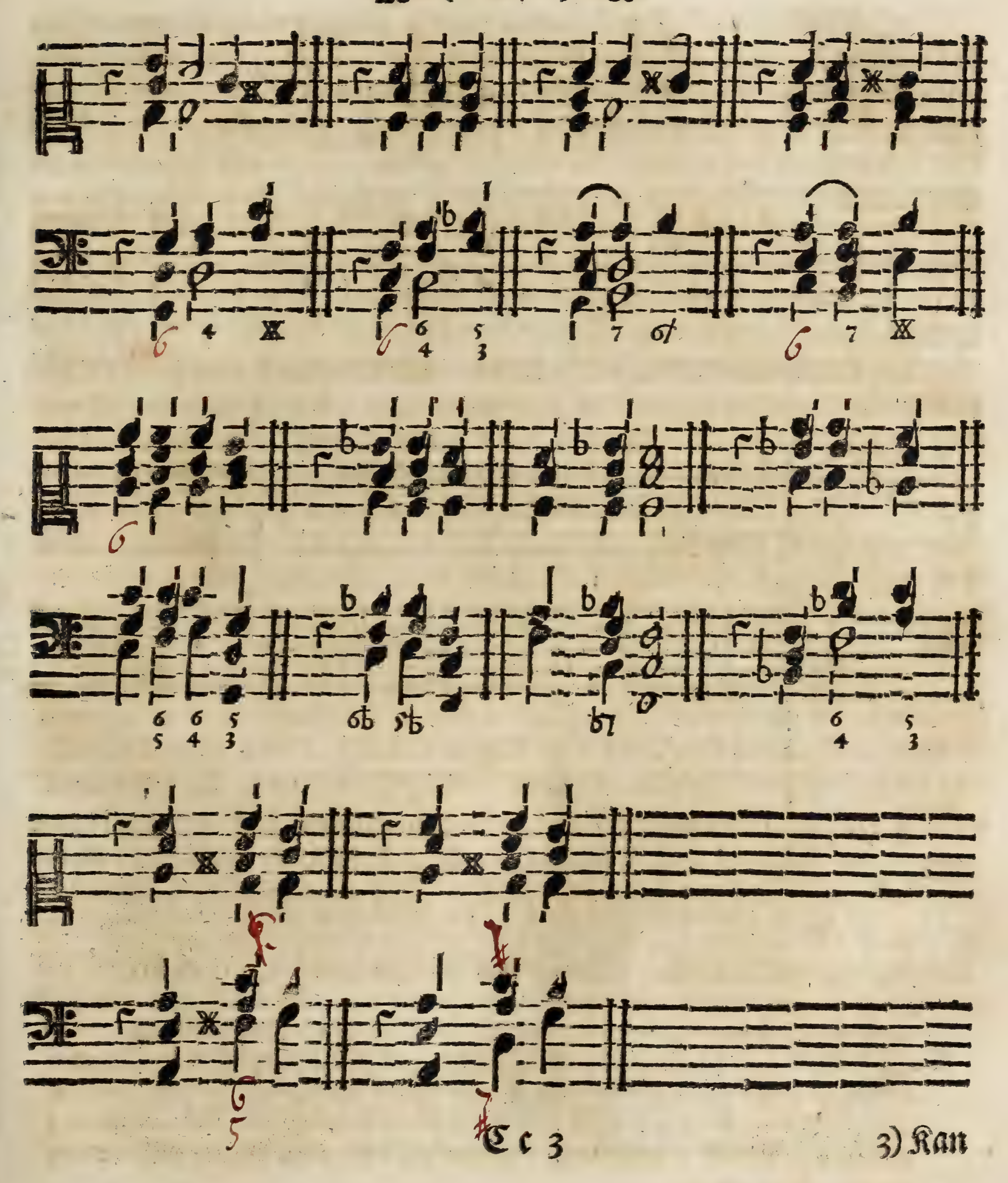
2)Kan



2) Kan die lincke Hand ihre von der rechten Hand entlehnte Dissonantien auch per gradum über sich resolviren, oder per saltum abbrechen (y), wo es die Commodität der Hand erfodert. Genug wenn die rechte Hand (allwo die Toni acuti mehr durchschlagen) Regelmäßig verfähret. Damit aber dergleichen Freyheiten nicht allzuplump ausfallen mögen, so suchet man hier wiederum das offt gedachte vacuum zwischen beyden Händen, so viel möglich, zu vermeiden. Man sehe folgende Exempel an, welche in einem vollstimmigen Accompagnement ohne Tadel seynd. Und zwar resolviren in denen ersten 4. Exempeln die Dissonantien des Basses per gradum über sich. In denen 3. folgenden Exempeln brechen sie per saltum ab. In denen 3. letzten Exempeln aber resolviren sie zwar richtig mit der Ober-Stimme unter sich, allein sie haben nicht mit dieser vorhero gelegen, sondern seynd per saltum in die Dissonanz gefallen:

3) Kan

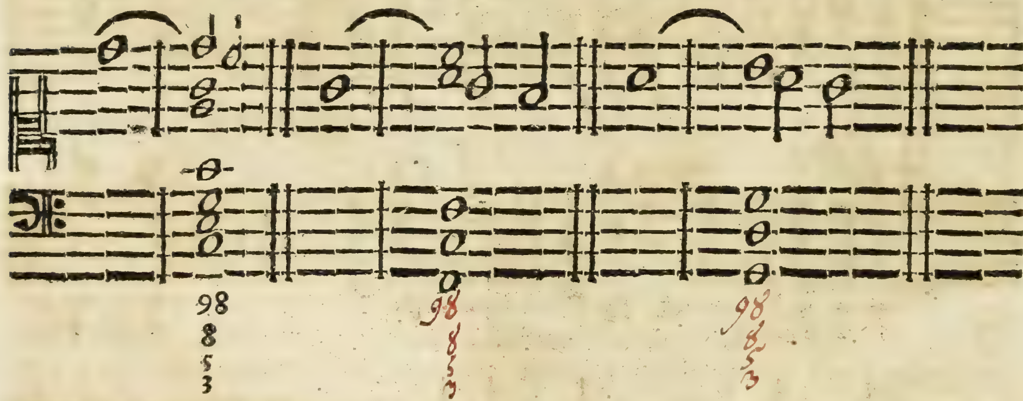
(y) Diese letztere Libertät scheinet allein ein proprium vollstimmiger Instrumente zu seyn, in denen partituren separirter Stimmen aber soll man sich mit dergleichen Dingen nicht gern blicken lassen. Wohl aber haben dieses die Ausländer in Gebrauch, daß sie bey Ausarbeitung vieler real-Stimmen z. E. eine 4te, 7me &c. vocaliter gebührend unter sich, instrumentaliter aber per gradum über sich resolviren. Nur wolte ich dergleichen resolutiones nicht offt in der eusersten Stimme hören, und halte überhaupt mehr davon, wenige real-Stimmen solide auszuarbeiten, als allzu viele real-Stimmen mit erzwungenen und irregulairen Gängen anzuhäuffen, unter dem Deckmantel, daß es die Natur nicht anders zulasse. Hæc obiter.



3) Kan

3) Kan die lincke Hand in einigen Casibus die resolutiones der in der rechten Hand befindlichen Dissonantien auf gleiche Arth anticipiren, wie etwan berühmte Componisten in vollstimmiger Composition verfahren. Die Sache brauchet einer weitläufftigen Erklährung, und mag von Anfängern gar wohl übergangen werden. Denen Geübten aber zu Gefallen wollen wir sie allhier aus dem Grunde beschreiben.

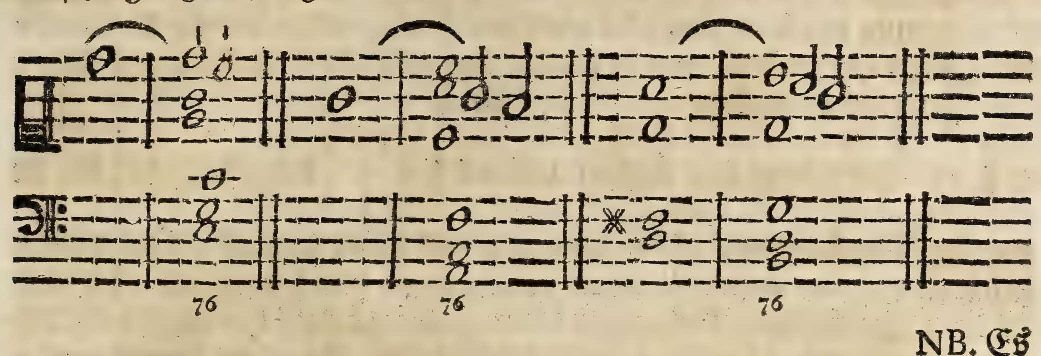
§. 55. Es ist bekandt, daß man zu der vollstimmigen 9. unter andern Mittel-Stimmen auch die 8ve anschlagen kan, ehe noch besagte 9. selbst in die daneben stehende 8ve resolviret (98) welches in der That nichts anders ist und heissen mag, als eine Anticipatio resolutionis Nonæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 9. erst resolviren soll. z. E.



§. 56. Kan nun das Gehöre die Anticipationem resolutionis Nonæ vertragen, so kan es auch nothwendig alle andere Anticipationes resolutionum vertragen, welche aus der blossen Verkehrung dieser vollstimmigen 98. herkommen, (z) wofern man sie nur Regel-mäßig zu tractiren und zu præpariren weiß. Wollen wir nun zur ersten Probe die vorher gehen-

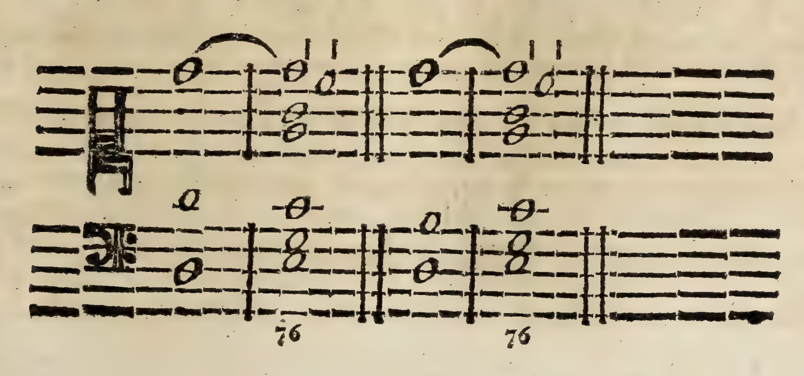
(z) Denn weil dieser Satz von lauter solchen Con- und Dissonantien zusammen gesetzet ist, welche sich nach denen Grund-Regeln des bekandten Contrapunto all' Ottava, insgesamt eintzeln verkehren, und dergestalt tractiren lassen, daß sie so wohl dem Ohre als der Kunst Satisfaction geben: aus was vor Grunde wolte

gehenden 3. Exempel dergestalt verkehren, daß die 3e in iedweden Accorde statt des Baß-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzet werde, so bekommen wir eine Anticipationem resolutionis 7mæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 7me erst resolviren soll: (a)



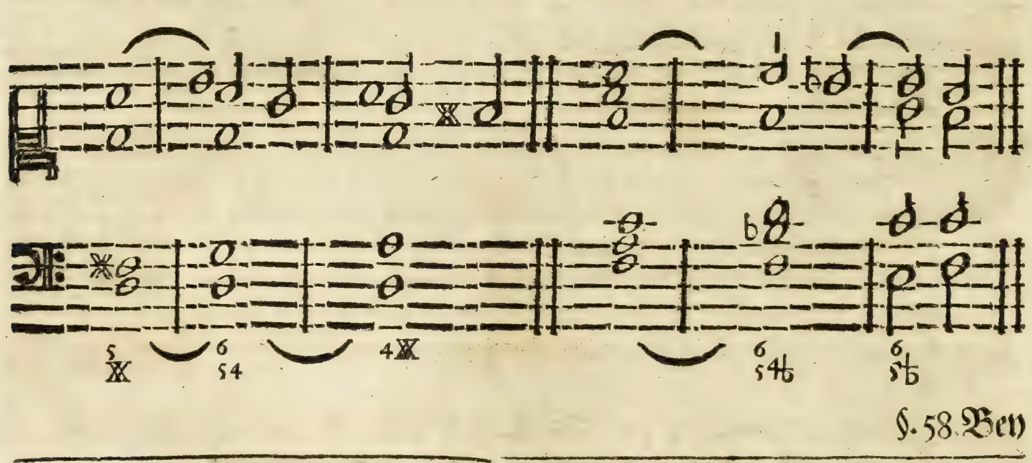
NB. Es wolte denn die Verkehrung des gantzen Accordes dem Gehöre eine neue, und zuvor nicht da gewesene Verdrießlichkeit verursachen können, wenn sie sonst Regel-mäßig tractiret wird?

(a) In diesen Exempeln machet die oben liegende 7me gegen die unten anticipirte 6te die vorige 9. aus; folgbar müssen zwischen diesen beyden Stimmen auch alle Regeln observiret werden, welche sonst bey der 9. zu observiren seynd. z. E. Die 8ve zum Baß-Clave gehet niemahls descendendo in Nonam; also gehet auch die 8ve zu dieser Mittel-Stimme niemahls descendendo in Nonam. Folgbar wäre das hier folgende erste Exempel falsch, das andere aber gut. Und diese Anmerckung ist bey allen künfftigen Anticipationibus resolutionum in acht zu nehmen.



NB. Es ist aber leicht zu ermessen, daß diese Anticipatio resolutionis 7mæ nur bey derjenigen 76. muß gebrauchet werden, welche natürlich keine 5te im Accord leidet, wie oben §. 39. verschiedene solche Exempel gegeben, und in der beygefügten remarqve (q) die Erläuterung darüber gemacht worden: sonst würden die 5te, die anticipirte 6te, und die 7me in einem Accorde alle 3. verbothener Weise zusammen kommen.
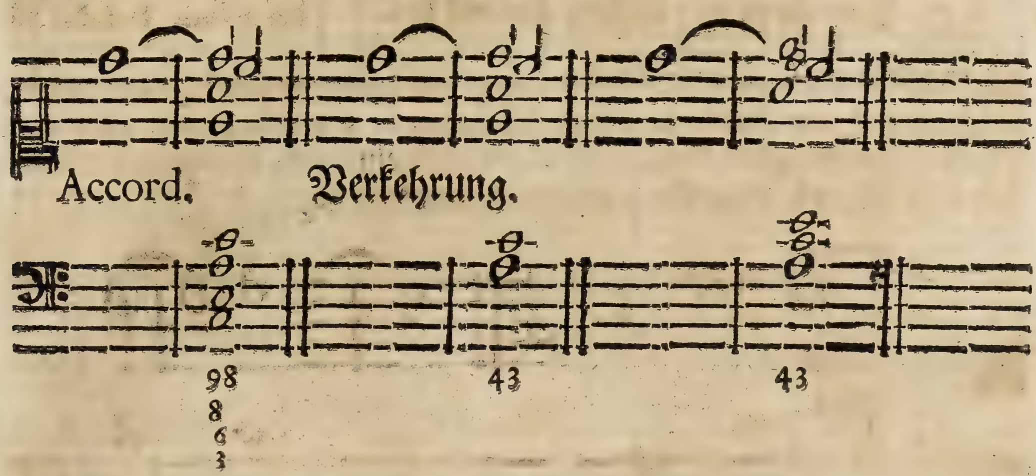
§. 57. Verkehren wir unsern Accord der $\left\{\begin{smallmatrix}98\\8\\5\\3\end{smallmatrix}\right\}$ dergestalt, daß die 5te statt des Fundamental-Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzet werde, so haben wir eine Anticipationem resolutionis 5tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 5ta syncopata erst resolviren soll, wie folgende Exempel ausweisen. (b)



§. 58. Bey

(b) In diesen Exempeln machet die oben liegende 5te gegen die unten anticipirte 4te die vorige 9. aus, und seynd also zwischen diesen beyden Stimmen abermahl die gewöhnlichen Regeln der 9. zu observiren, wie in vorhergehender remarque (a) gedacht worden. Ubrigens könte man den Accord der $\left\{\begin{smallmatrix}98\\8\\5\\3\end{smallmatrix}\right\}$ auch

§. 58. Bey der vollstimmigen 9. wird öffters statt der 5te die 6te gebrauchet. { 98 / 8 / 6 / 3 } Verkehren wir nun diesen Accord dergestalt, daß die 6te statt des Baß Clavis herunter, und dieser hinauff gesetzet werde, so bekommen wir eine Anticipationem 4tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die 4ta syncopata erst zu resolviren hat: (*)
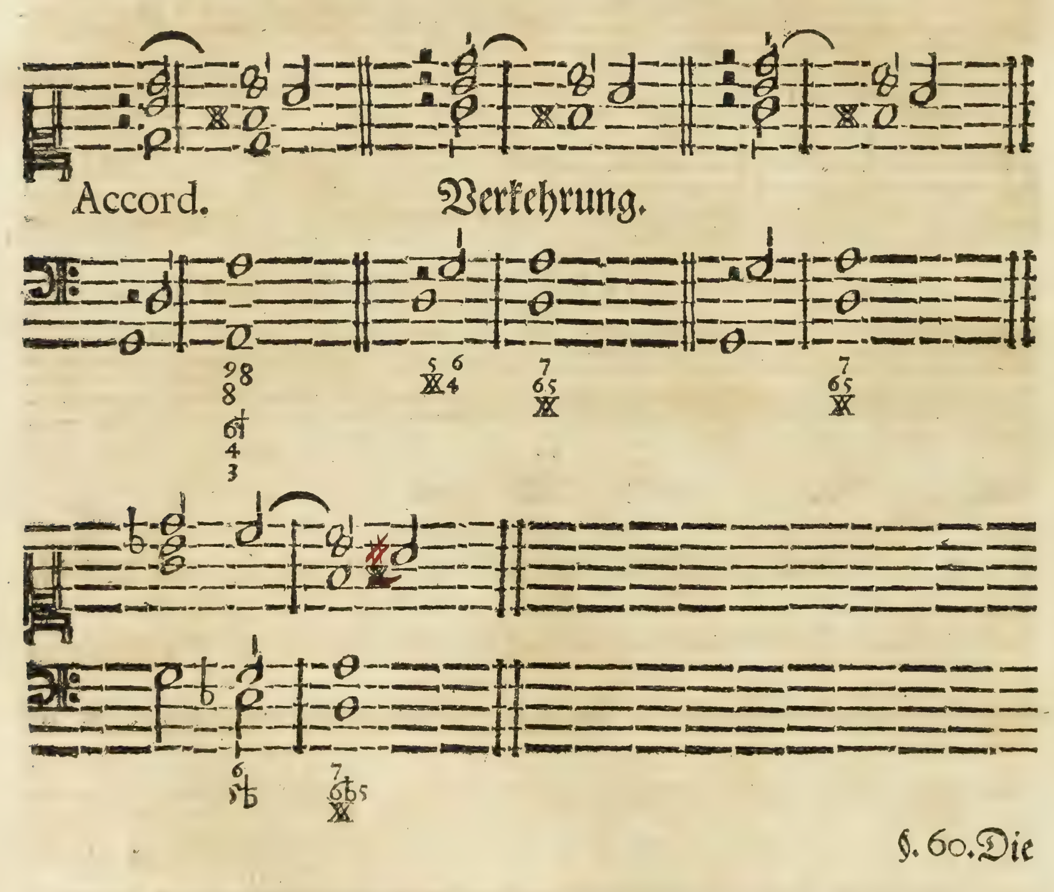


§. 59. Die 9. hat zuweilen nebst der 3a min. und 6ta maj. auch die oben §. 7. h. c. beschriebene 4tam irregularem bey sich { 98 / 6♯ / 4 / 3 } verwechseln wir nnn diese 4te mit dem Baß-Clave, so bekommen wir eine Anticipatio-

 nem

dergestalt verkehren, daß die 9. selbst mit dem Baß-Clave verwechselt würde: weil aber hieraus keine Anticipatio resolutionis, sondern der oben §. 42. No: 2. angeführte Satz { 7 / 4 / 2 } entstehet, so dienet es hier nicht zu unsern propos.

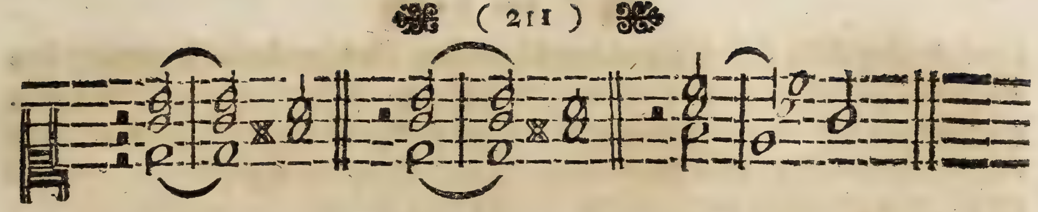
(*) In diesen Casu machet die oben liegende 4te gegen die unten anticipirte 3e die vorige 9. aus.

nem resolutionis 6tæ syncopatæ, oder eine Vorher-Anschlagung desjenigen Clavis, worein die von der 7me syncopirte 6te erst resolviren soll, wie unter folgenden, die ersten Exempel ausweisen. Es kan aber auch die resolution einer bloß vorherliegenden oder gebundenen 6te anticipiret werden, ob gleich die 6te selbst, nicht von der 7me syncopiret worden, wie aus denen 3. letzten Exempeln erhellet: (**)

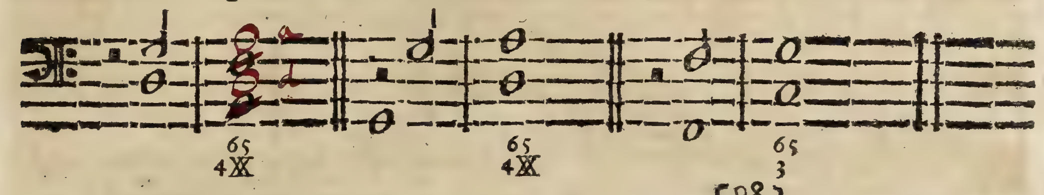


§. 60. Die
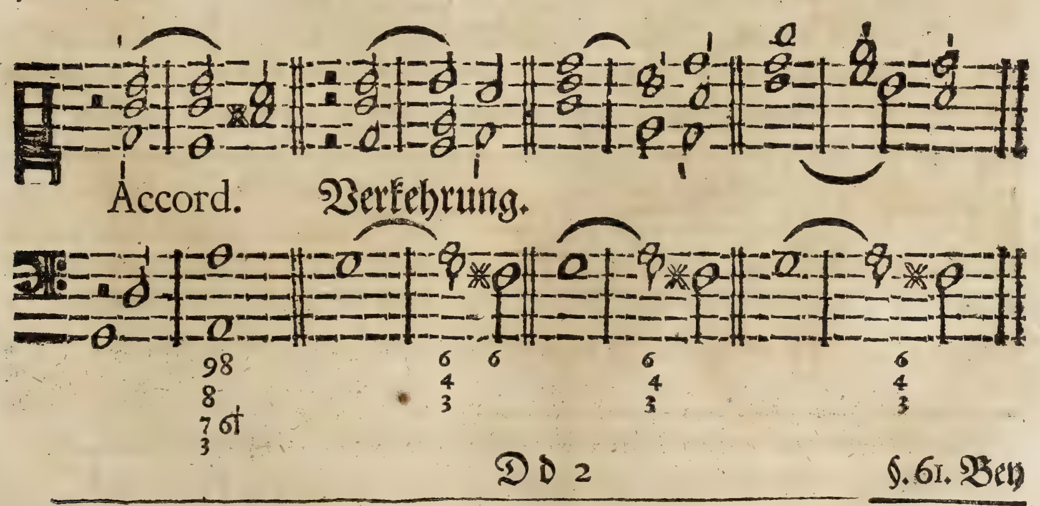
(**) In allen diesen Exempeln machet die oben liegende 6te gegen die unten anticipirte 5te die vorige 9. aus.



Anticipatio resolutionis 6tæ ligatæ.
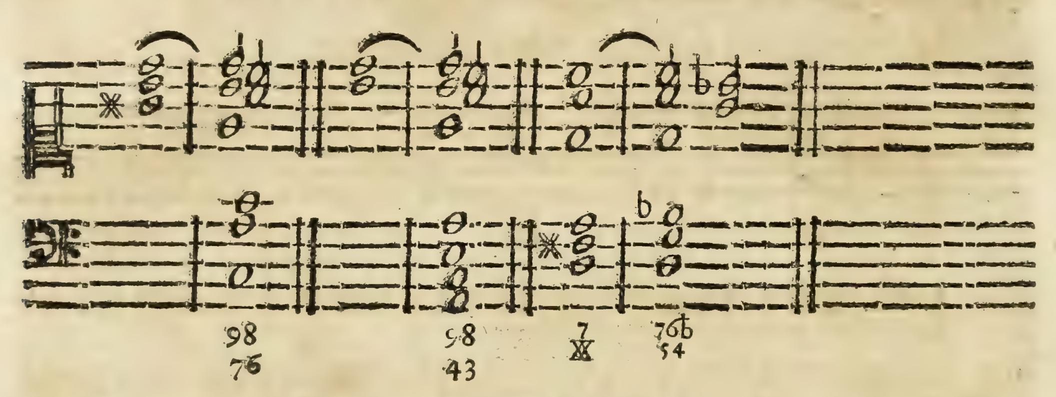


§. 60. Die 9. hat nicht selten die 7. bey sich. {98 8 76 3} Verwechseln wir nun diese 7me mit dem Baß Clave, so bekommen wir eine Anticipationem 3æ syncopatæ, welche zwar in vollstimmiger Composition mehr Dienste thun kan, als im Accompagnement; wir wollen sie aber doch mit hersetzen, weil wir einmahl in Untersuchung dieser Materie begriffen sind: (c)



(c) Bey dieser Verkehrung machet die oben vorher liegende 3e gegen die unten eintretende 2de die vorige 9. aus.

§. 61. Bey doppelt vorher liegenden Con- und Dissonantien kan man auch doppelte Anticipationes resolutionum anbringen, welches aber selten, und mit einem Judicio geschehen muß, damit die überhäufften Dissonantien dem Gehöre nicht unerträglich fallen mögen:



(NB. Bey dem ersten Exempel der doppelt anticipirten resolution $\left\{\begin{matrix}98\\76\end{matrix}\right\}$ ist das im vorhergehenden §. 56. angehengte Nota Bene anhero zu wiederhohlen.)

§. 62. Bey allen bißherigen und künfftigen Exempeln der anticipirten resolutionum ist bey dem Accompagnement eines vollstimmigen Instrumentes hauptsächlich zweyerley in acht zu nehmen:

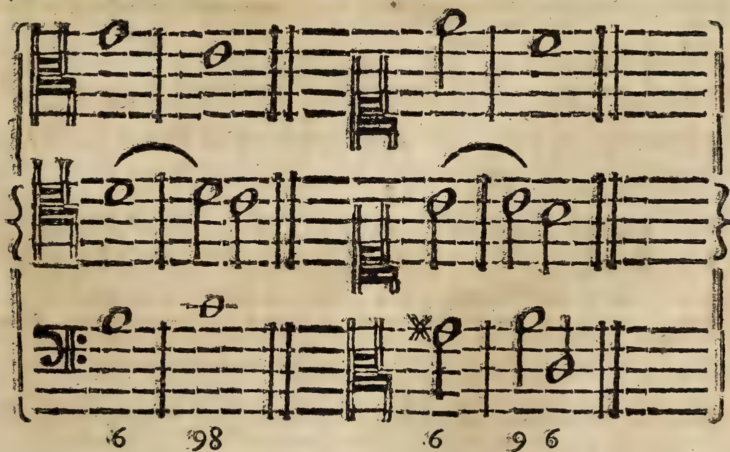
1) Daß der locus resolutionis, oder derjenige Clavis individualiter, worein die in der rechten Hand vorher gelegene Con und Dissonanz resolviren soll, allezeit leer und unbesetzet bleiben muß, damit das Gehöre die künfftige resolution wohl unterscheiden, und der Anschlag vieler neben einander liegenden Clavium denen Ohren nicht einen Greuel verursachen möge. (d) In dieser Absicht behält die rechte Hand lieber das Amt, die Con-

(d) Z. E. in denen 3. Exempeln des vorher gehenden §. 61. schlagen jederzeit 5. neben einander liegende Claves zugleich an, nehmlich in denen ersten beyden: a. h. c. d. e. und in dem andern Tacte des 3ten Exempels: g. a. b. c. d. Wären
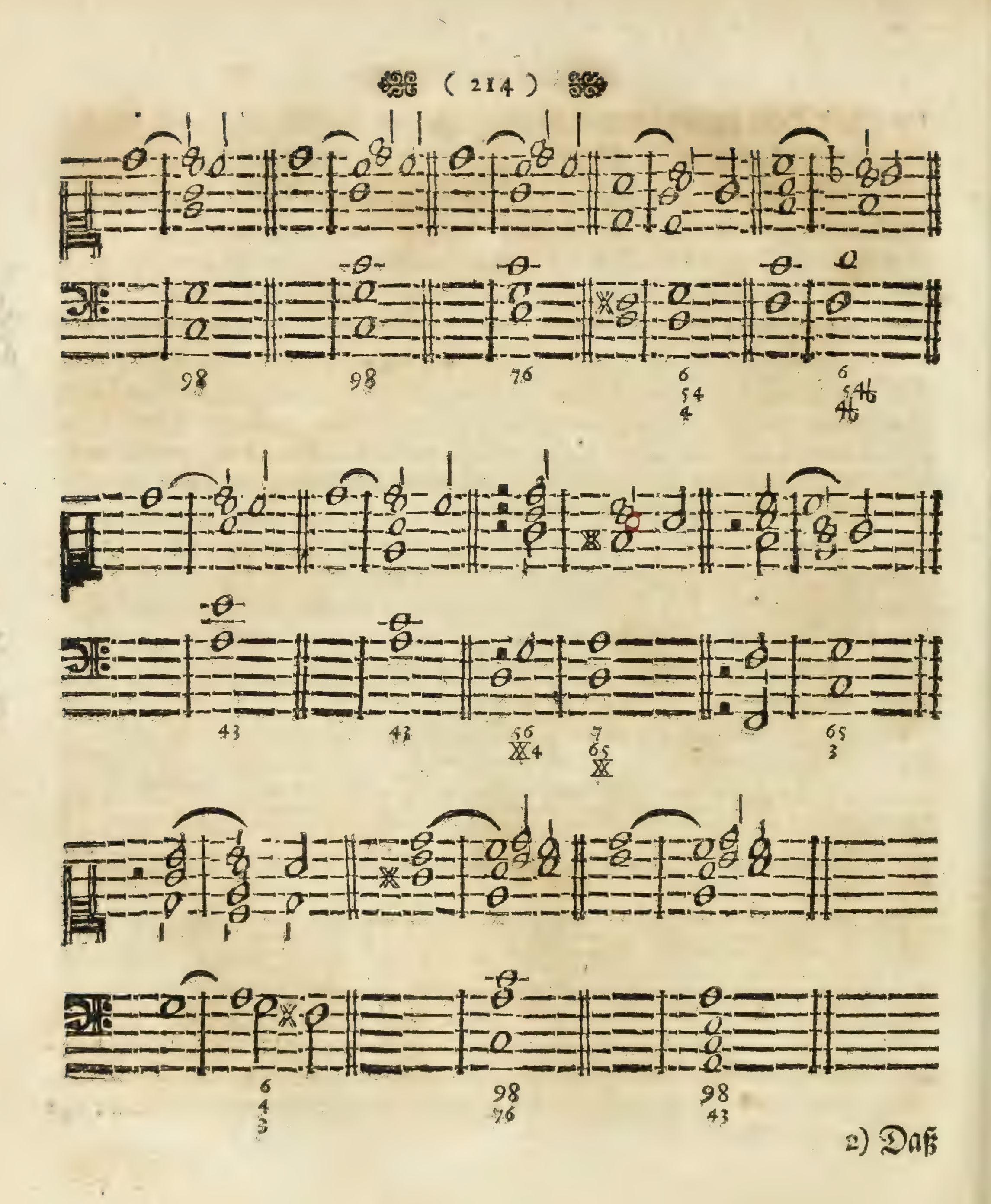
Ton und Dissonantien legaliter anzuschlagen und zu resolviren, die lincke Hand aber begnüget sich, die resolutiones der rechten Hand zu anticipiren. Dahero wären alle anhero wiederhohlte Exempel, auff folgende Arth gantz und gar unleidlich: (e)

nun diese Claves nicht in die hohen und tieffen 8ven vertheilet, und bey jedweder Dissonanz der locus resolutionis frey geblieben, so würde man was schönes zu hören bekommen. Hingegen wird sich das Ohr bey einem NB. vollstimmigen Accompagnement und Composition über gedachte Exempel, so wie sie angebracht worden, nicht zu beschweren haben, ob sie gleich primo intuitu denen Augen noch so paradox scheinen möchten.

(e) In separirten Vocal- und Instrumental-Stimmen lässet sich der Casus noch einiger massen entschuldigen, wenn die 9. neben der anticipirten 8ve als eine 2de erscheinet, und doch als 9na tractiret wird,
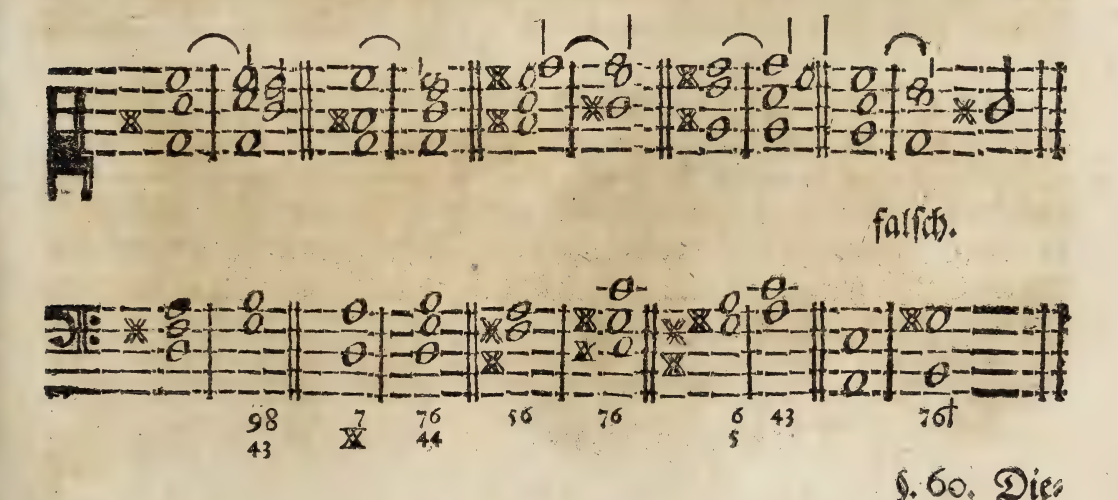


weil hier das Gehöre wegen der Diversität der Stimmen die resolution noch unterscheiden kan: allein auff vollstimmigen Instrumenten fället diese raison weg, und kan die resolutio anticipata neben dem Clave der resolvirenden Stimme, niemahls statt haben.

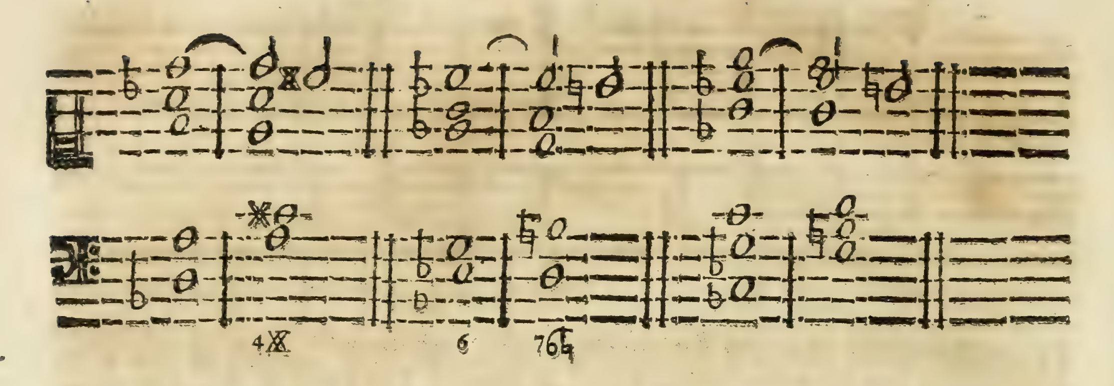


2) Daß

2) Daß diejenigen Anticipationes resolutionum die besten seynd, da die resolvirende Stimme einen gantzen Ton unter sich gehet. Resolviret sie hingegen nur einen halben Ton, und zwar per Semitonium naturale, so fället die Anticipatio resolutionis schon härter aus, weil die liegende Dissonanz mit der anticipirten resolution Nonam minorem ausmachet, welche von Natur mehr dissoniret, als Nona major. Fället aber die resolution gar per Semitonium accidentale auf ein fremdes, (ausser dem richtig bezeichneten Systemate modi befindliches,) ✕. und erhöhendes ♮. so ist die Anticipatio resolutionis wegen ihrer sonderbahren Härtigkeit gantz und gar verbothen, ratio: Das Ohr leidet doppelt als 1) Durch die 9nam minor. accidentalem, welche noch viel härter ausfället, als die an sich selbst schon harte 9na minor naturalis. 2) Durch die darauff erfolgende harte Vermehrung eines frembden ✕ oder erhöhenden ♮ welche, wie oben gedacht, sehr behutsam zu vermeiden ist. Aus diesen Ursachen nun seynd alle, oben von denen anticipirten resolutionibus §. 55. biß §. 60. inclusivè, gegebene Exempel vollkommen gut: Die hier folgenden 5. ersten aber seynd passabel, und können bey guter Gelegenheit cum Judicio gebrauchet werden: Die 4. letztern hingegen seynd unleidlich und gäntzlich verbothen:
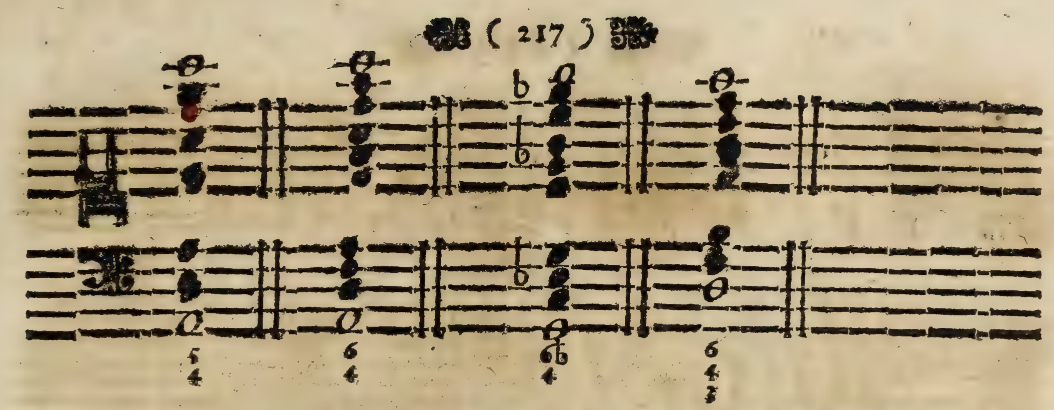


§. 60. Die-



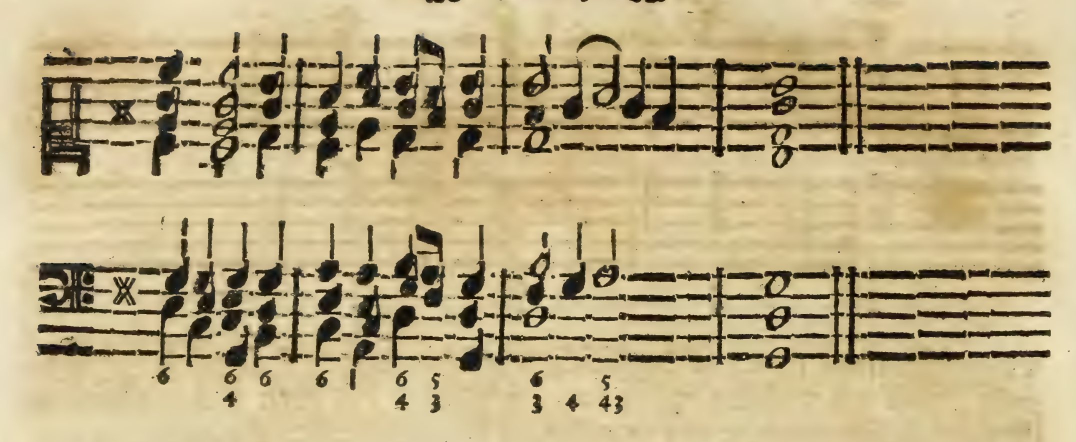
§. 63. Dieses wäre es, was man meines Wissens von denenjenigen Anticipationibus resolutionum sagen kan, welche ihren Ursrung aus der Verkehrung einer vollstimmigen 98. herführen. Man kan zwar mit Verkehrung der eintzeln stehenden 9. (welche erst über der folgenden Baß-Note resolviret,) eben also verfahren: weil aber diese Verkehrung mehr obstacula und obscuritäten findet, so lassen wir es bey dem Bißherigen bewenden. Wer sich die Mühe geben will, von selbst ein mehrers nachzusuchen, der kan es thun. Meines Erachtens aber bleibet die resolutio 9næ anticipata wohl das eintzige Fundament aller anticipirten resolutionum Con- & Dissonantiarum.

§. 64. Nunmehro können wir die, oben §. 54. angegebene, und bißher abgehandelte dreyfache Arth eines vollstimmigen Accompagnementes ad Praxin bringen. Und zwar wurde erstlich die 4te oben §. 26 seqv. mit ihrer veränderlichen Harmonie beschrieben. Das vacuum nun, oder der leere Raum zwischen beyden äussersten Stimmen dieser 4te bestehet gewöhnlicher massen in der, durch alle 8ven wiederhohlten Harmonie des angegebenen Satzes, zum Exempel:



Ergreiffet man nun aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel ied-wede Hand am nechsten fassen kan, so möchte das oben §. 29. gegebene Exempel, (von welchen wir gewöhnlich die 2. äussersten Stimmen behalten,) vollstimmig also ausfallen:
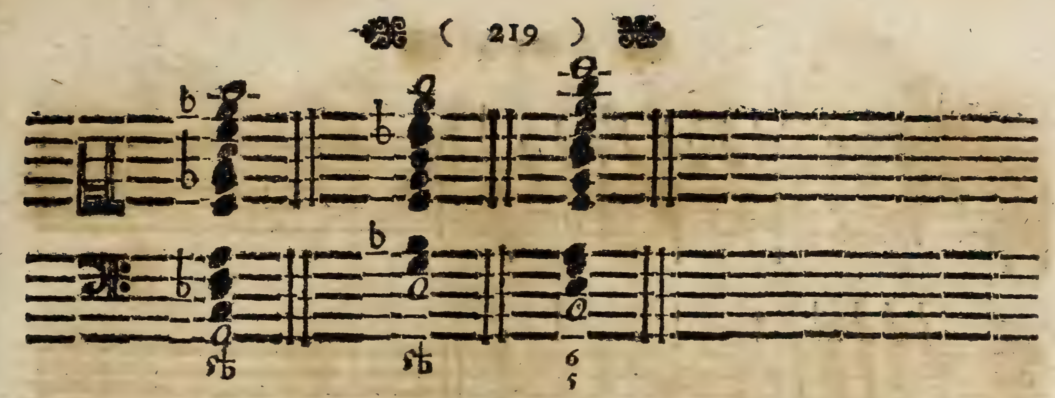
NB. In



(NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit der vollstimmigen 4te auff folgende Arth. Uber der andern Baß Note des ersten Tactes wird besagte 4te mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven resolviret. Uber der ersten Baß-Note des 3ten Tactes wird resolutio 4tæ anticipiret, (und zwar resolutio 4tæ superfluæ. Unten werden wir von der anticipirten resolution der 4tæ perfectæ gleichfals mehr Exempel finden.) Uber der letzten Note eben dieses 3ten Tactes resolviret die vorhergelegene 4te per gradum über sich; welches auch bey der letzten Note des 4ten Tactes geschiehet. In der letzten Note des 9ten Tactes resolviret die in der rechten Hand unten gelegene 4te wiederum über sich, und in der 3ten Note des 10ten Tactes erfolget die resolution in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

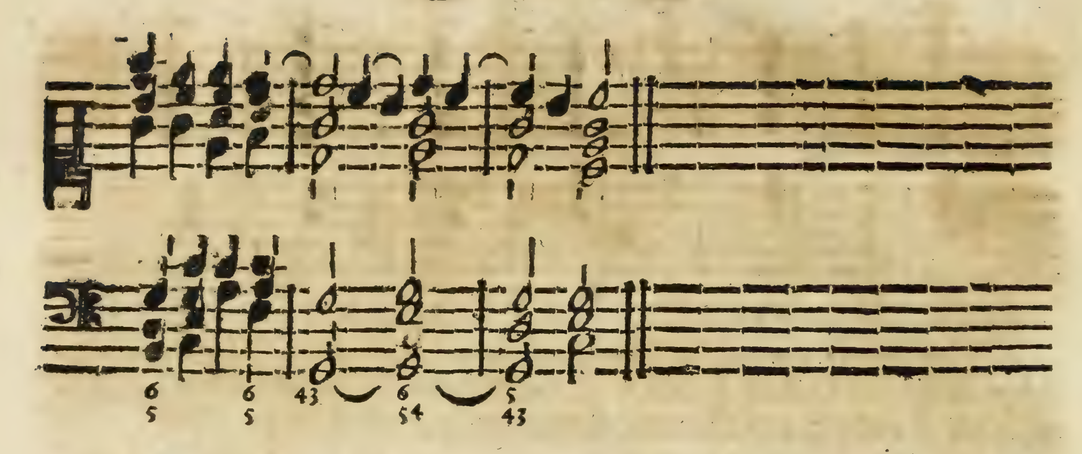
§. 65. Das Vacuum zwischen beyden eusersten Stimmen der, oben §. 32. seq. beschriebenen 5tæ min. und 5tæ perfectæ syncopatæ bestehet in der, durch alle 8ven des Claviers wiederhohlten 3e, 5te, 6te und 8ve:

Ver-



Verfähret man nun mit dergleichen vollstimmigen Sätzen gewöhnlicher maßen, so könte das oben §. 36. befindliche Exempel mit Beybehaltung der 2. eusersten Stimmen, vollstimmig also lauten:
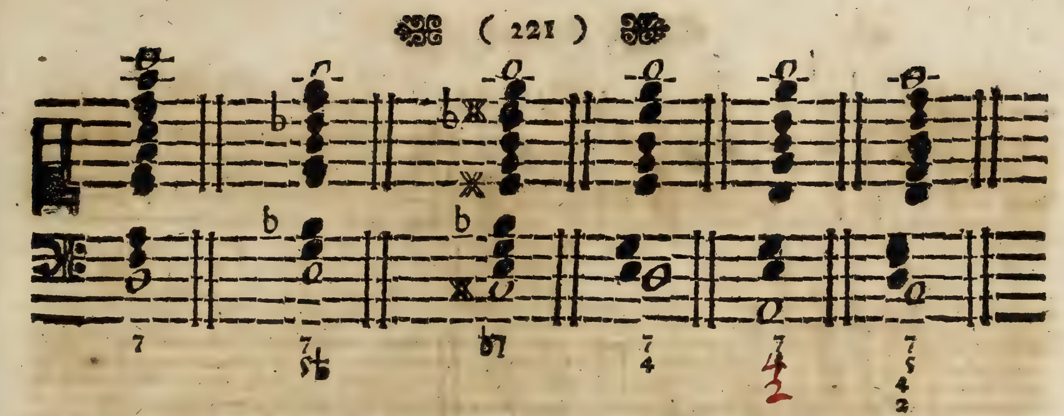
 (NB. Die



(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit dem vollstimmigen Accompagnement der 5tæ min. und 5tæ perfectæ syncopatæ auff folgende Arth: Die über der 4ten Bass Note des andern Tactes befindliche 5ta min. bricht in folgender Note statt der schuldigen resolution, per saltum ab. Die über der andern Bass Note des 3ten Tactes liegende 5ta min. aber resolviret in folgender Note per gradum über sich. Die über der ersten Note des 5ten Tactes liegende 5ta syncopata resolviret nachgehends gleichfals per gradum über sich. Die über der 3ten Bass-Note des 7ten Tactes liegende 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, desgleichen auch die nechstfolgende 5ta min. thut. Die über der 4ten Note des 9ten Tactes liegende 5ta syncopata bricht in folgender Note per saltum ab; und letzlich wird in der andern Bass-Note des 10ten Tactes die resolutio 5tæ syncopatæ anticipiret.)

§. 66. Das Vacuum zwischen beyden euserſten Stimmen der oben §. 40. seq. tractirten 7me bestehet wiederum in denen, durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Stimmen. z. E.

Also



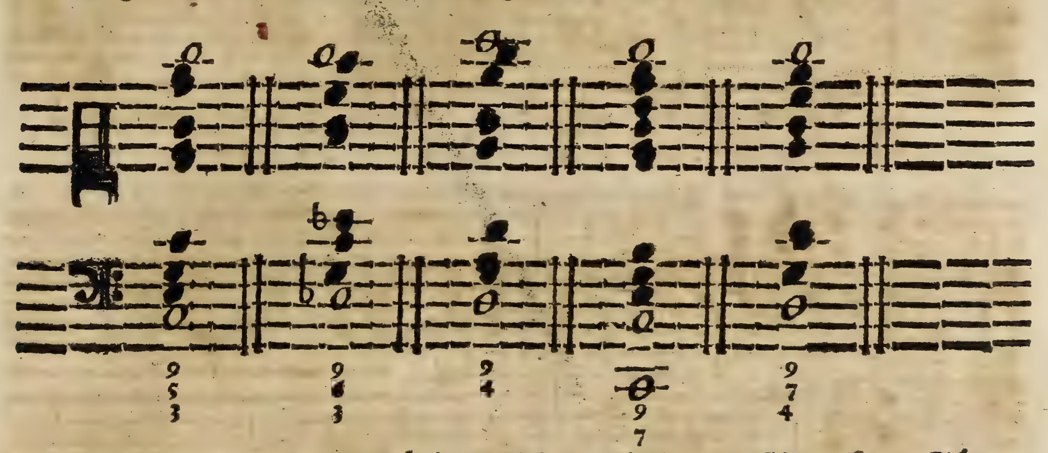
Also möchte nach denen bißherigen principiis, das oben §. 43. befindliche Exempel, vollstimmig ohngefehr auf diese Arth gerathen:

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit der vollstimmigen 7me also: Uber der andern Baß-Note des ersten Tactes wird die resolution der 7me anticipiret. Die über der andern Baß Note des andern Tactes befindliche 7me resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der 3ten Note des dritten Tactes bricht die 7me statt der resolution per saltum ab. Die über der 3ten Note des 4ten Tactes liegende 7me resolviret wieder mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der ersten Note des 6ten

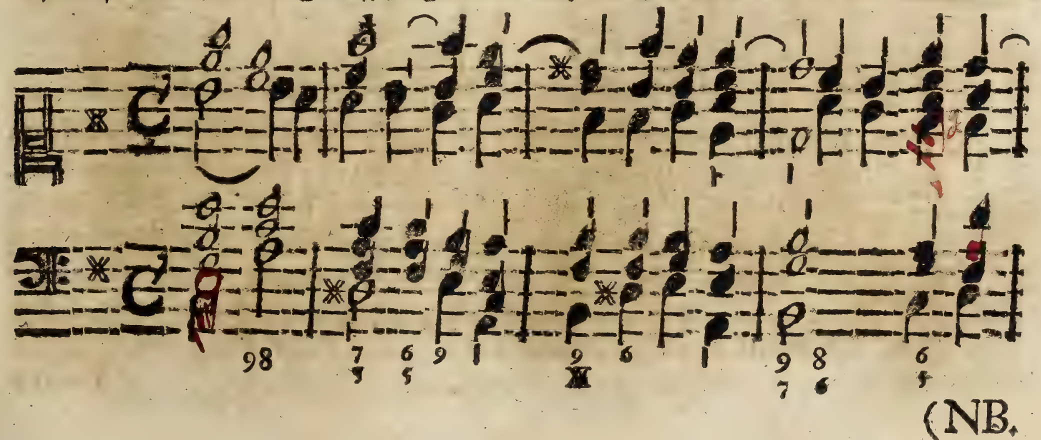
Tactes

Tactes wird resolutio 6tæ syncopatæ anticipiret. Uber der ersten Note des 9ten Tactes bricht die 7me wiederum per saltum ab, und über der andern Note des 10ten Tactes wird resolutio 5tæ syncopatæ anticipiret.)
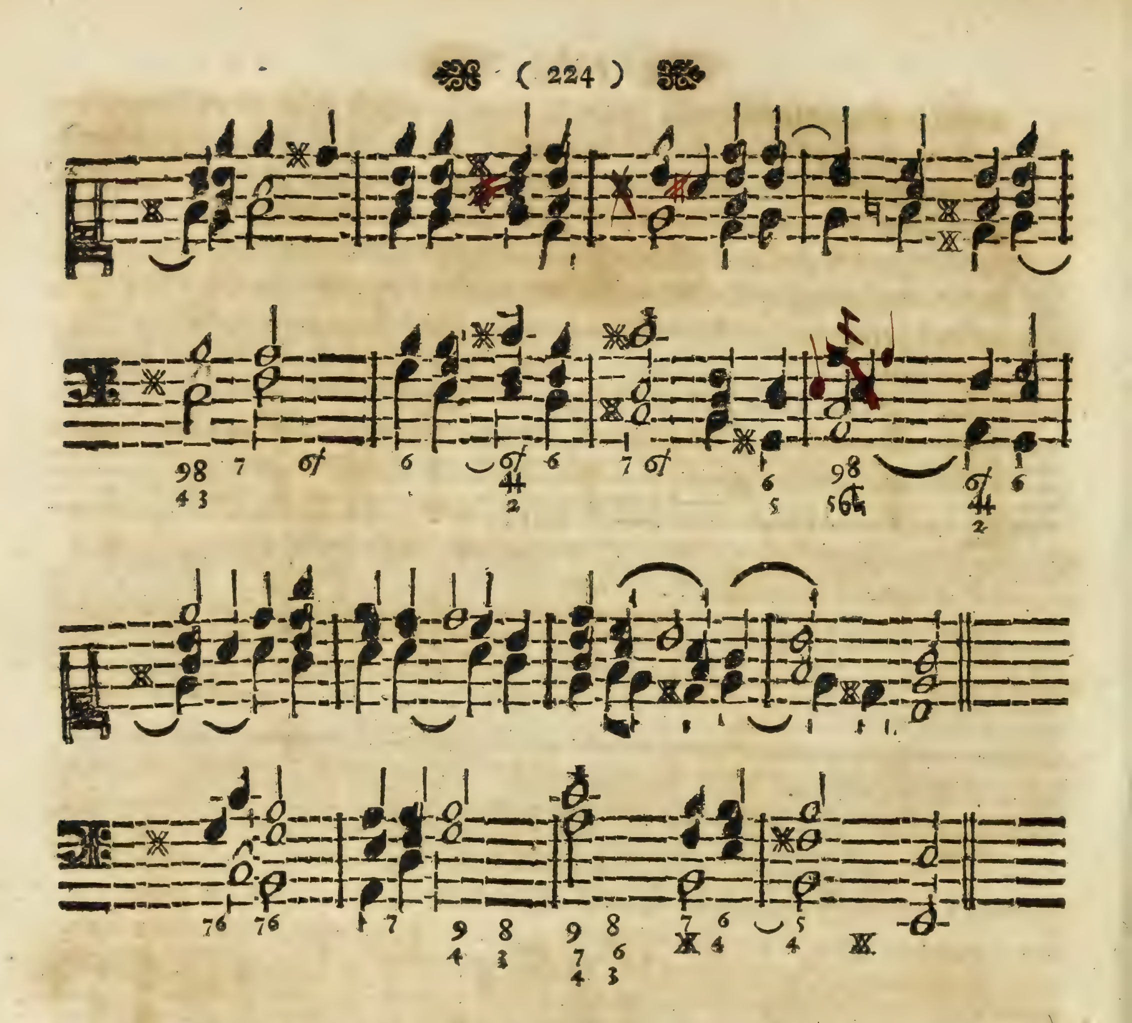
§. 67. Das Vacuum zwischen denen euserſten Stimmen der oben §. 46. seqv. tractirten 9. bestehet gleichfalls in der, durch alle 8ven des Claviers geschehenen Wiederhohlung ihrer Stimmen. Z. E.



Ergreiffen nun beyde Hände aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was sie am nechsten fassen können, so möchte das oben §. 49. angegebene Exempel vollstimmig auff folgende Arth ausfallen:



(NB.



(NB In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit dem vollstimmigen Accompagnement auff folgende Arth: Uber der ersten Baß-Note des andern Tactes wird die 7me mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven resolviret. Uber der ersten Baß-Note des 3ten Tactes wird bekandter massen resolutio 9næ durch die anschlagende 8ve anticipiret. Uber der ersten Note des 4ten Tactes finden sich Anti-

Anticipatio resolutionis 7mæ & 9næ zugleich, und zwar die erste mit recht, weil diese Baß-Note natürlich keine 5te über sich leidet. Uber der ersten Note des 5ten Tactes wird resolutio 4tæ anticipiret. Die über der letzten Note des 7ten Tactes befindliche 5ta min. resolviret mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven. Uber der ersten Note des 9ten Tactes leidet der Ambitus modi eine 5te, also könte hier keine Anticipatio resolutionis 7mæ statt haben, welche sich hingegen bey der folgenden Note mit Rechte findet. Uber der letzten Note des 10ten Tactes wird die, per Semitonium naturale vorgehende resolutio 4tæ anticipiret, und über der nechstfolgenden Note findet sich wiederum eine Anticipatio resolutionis 4tæ.)

§. 68. Wir haben noch eine Abhandlung vor uns: De Falsis, welches eine der schönsten Musicalischen Materien ist, und wohl verdienet, daß man sie besonders betrachte.

§. 69. Falsæ heissen eigentlich diejenigen Intervalla, welche in ihren gehörigen Gradibus (f) entweder ein Semitonium minus zu viel

---

(f) Z. E. Eine 6ta maj. hat in ihren gehörigen 6. gradibus (nach der eben Cap. I. §. 13. geschehenen Beschreibung) nicht mehr als 3. gantze und 2. halbe Tone. So bald man nun über diese gezehlten Tone schreitet, (welches nach Gelegenheit des modi durch Hinzuthuung eines ✗. ♮. oder b. vor der einen Note geschehen kan) so bald bekömmt hier das Intervallum der 6te ein Semitonium majus zu viel, i. e. es wird eine Falsa, weil es zwar die 6. gradus, nicht aber das Haupt-Reqvisitum einer 6te maj. behält, welche 3. gantze, und 2. halbe Tone nicht übersteigen soll:

6ta maj. Falsa. 6ta maj. Falsa. 6ta maj. Falsa.

Eben auff solche Arth entstehen die übrigen Falsæ oder Superfluæ & Deficientes, davon man nach dem Unterscheide jedwedes Intervalli die Probe leicht machen kan, zumahl bey der 4ta und 5ta perfecta, welche doppelte Falsas auffzuweisen ha-

oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine ausserordentliche Härtigkeit verursachen. Dieses seynd nun mit einem Worte alle, oben Cap. I. angegebene Superfluæ und Deficientes. Die erstern waren, die 2da superflua, die 4ta maj. die 5ta superflua und 6ta superflua (g) die letztern aber waren, die 3a min. deficiens, die 4ta imperfecta, die 5ta min. und 7ma min. deficiens.

§. 70. Die

---

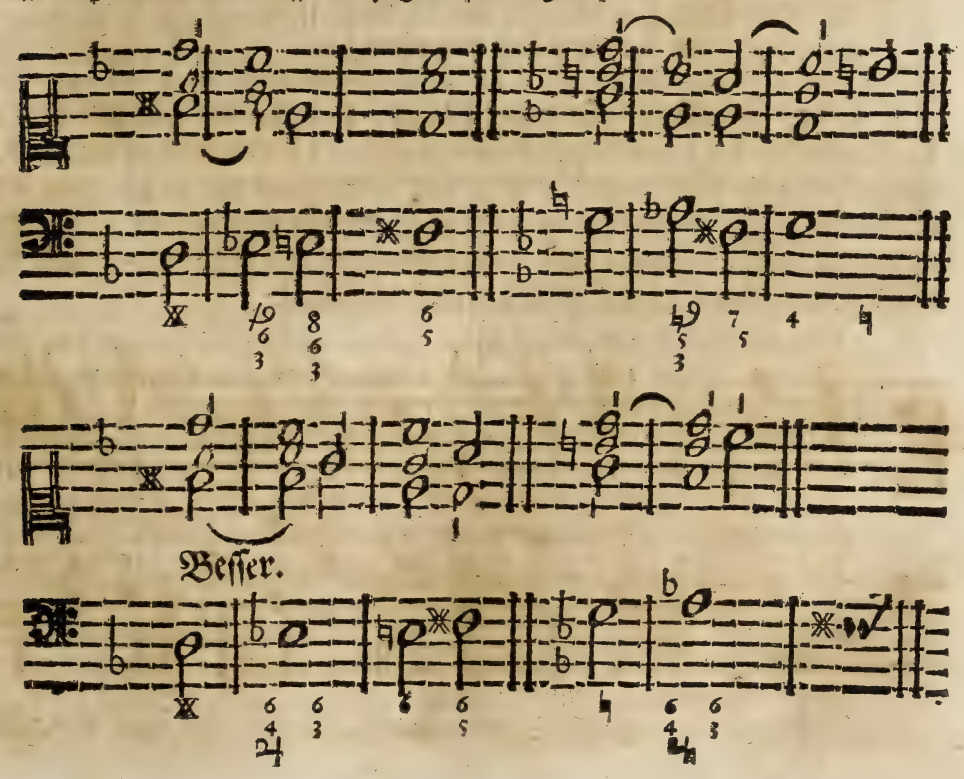
ben, indem sie in ihren gehörigen gradibus durch Hinzusetzung eines ✕. ♮. oder b. bald ein Semitonium minus zu viel, bald zu wenig bekommen können, wie in gedachten obigen Cap. I. erhellet.

(g) Nonam superfluam haben wir oben nicht statuiret, weil sie nicht kan natürlich in Consonantiam resolviret werden. Unnatürliche, und gezwungene resolutiones aber kan man endlich noch wohl bey denen Haaren dazu ziehen, und wenn also eine 9na superflua solte und müste erfunden werden, so möchten noch wohl die unten folgende zwey 9næ superfluæ zum Exempel dienen, (wiewohl ich sie lieber wolte in Figur der 2dæ superfluæ lassen aufftreten, und ihrer Natur gemäß tractiren, wenn es nicht, wie gedacht, solte und müste eine resolvirende 9na superflua seyn und heissen.) Wenn aber dergleichen nichtige Erfindung den Autorem und die Music heben könten, so getrauete ich mir noch viel sonst unnatürliche verbothene, absurd-scheinende, ja gar vor unmöglich gehaltene casus & passus compositionis dergestalt auszukünsteln, daß sie sich in einigen erzwungenen Exempeln, als möglich præsentiren solten. Z. E. Es solte eben nicht viel Mühe kosten, eine, nicht nur in saltu einer eintzigen Stimme bestehende, sondern zum Fundamental-Clave anschlagende Octavam deficientem, item eine gleichfalls zum Basse anschlagende 3am min. defic. eine nach allen Regeln syncopirende, oder ordentlich vorherliegende, und nachgehends unter sich resolvirende 5tam superfluam, 6tam superfluam, und hundert erzwungene schöne Sachen zu erfinden, die man endlich alle zusamm in einen Raritäts-Kasten stecken, und denen Leuthen, wie jener sein Murmelthier, vor Geld zeigen könte. Allein mein Rath ist, man lasse solche unnatürliche Dinge bleiben, und wende die Zeit zu was bessers an. Die Music will nichts gezwungenes haben, und unsere Nation incliniret gleichwohl vor andern Nationen zu dem Fehler, daß sie in der edlen Music offt allzuviel künsteln, und hier und dar von dem Wege der Natur abweichen will, zum grossen Schaden und Auffenthalt derselben. Ein anders ist

§. 70. Die 4ta maj. 5ta min. und 7ma min. defic. seynd bißhero schon zum öfftern vorkommen, weil sie als sehr gebräuchliche Intervalla bey obigen Sätzen nicht kunten übergangen werden. Die übrigen superfluæ und Deficientes aber kommen in praxi seltener vor, und wollen wir allhier ihre Harmonie beschreiben.

§. 71. Es seynd überhaupt die Falsæ in 2. Fällen merckwürdig, und verursachen in beyden Fällen harte Sätze, nehmlich: 1) Wenn sie gegen den Baß oder Fuudamental-Clavem als Fallæ erscheinen. 2) Wenn sich zwi-

es, etwas gutes und geschicktes zum ordentlichen Gebrauch erfinden, ein anders, etwas zur blossen Curiosität ausgrillisiren, welches weiter nichts hinter sich hat, als daß wir uns über dessen nichtige Erfindung kützeln.

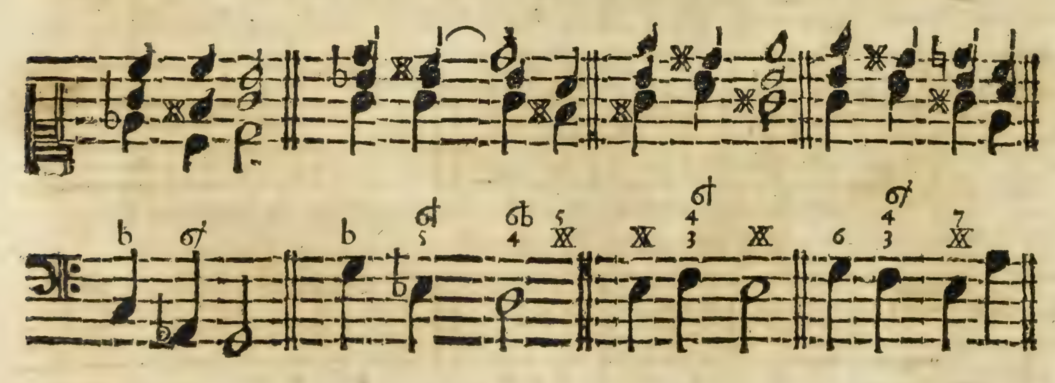


zwischen denen Ober- und Mittel-Stimmen gleichsam von ohngefehr eine Falsa ereignet, ob gleich beyde Stimmen sich gegen den Bass selbst, als schlechte Dissonantien, oder wohl gar als Consonantien verhalten. Z. E. Die 3a maj. und 6ta min. seynd beyde Consonantien gegen den Bass, unter sich selbst aber machen sie eine harte Falsam aus, nehmlich 4tam imperfectam, oder umgekehrt, die 5tam superfluam.

§. 72. Damit wir nun die notabelsten Sätze der Falsarum in beyderley Fällen berühren mögen, so wollen wir zu unsern Nutz allhier die Falsas in 4. Classen eintheilen; und betrachten, wie sie sich zu ereignen pflegen.
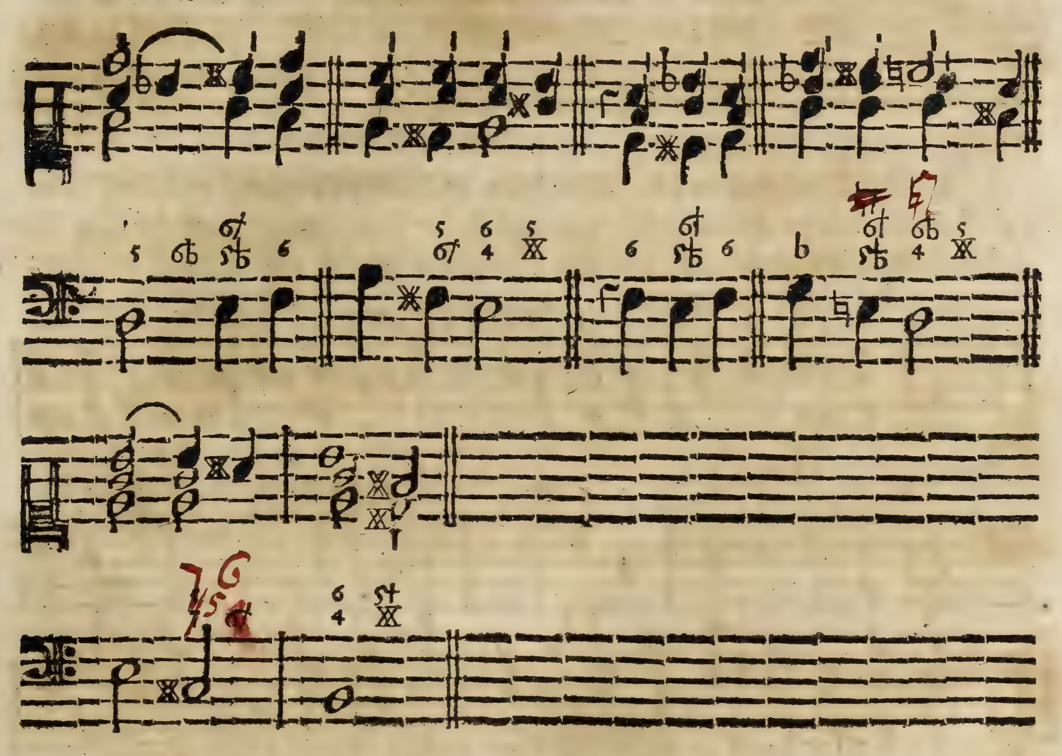
1.) Bey dem Accord der 6tæ, min. maj. und superfl.
2.) Bey dem Accord der 2de und 4te $\binom{4}{2}$ min. maj. und superfl.
3.) Bey dem Accord der 5tæ superfl. und
4.) Bey dem Accord der 7mæ maj.

§. 73. Das leichteste gehet voran, und finden wir bey der ersten Classe erstlich die 6tam superfluam, welche an sich selbst eine harte Falsam gegen den Bass ausmachet. Sie hat ordentlich die 3e zu ihrer Neben-Stimme. Nebst dieser kan aber auch die 5ta syncopata, ingleichen die 4ta maj. (wenn diese vor und nach unbeweglich liegen bleibet) statt finden, wie alle Casus aus folgenden Exempeln erhellen:
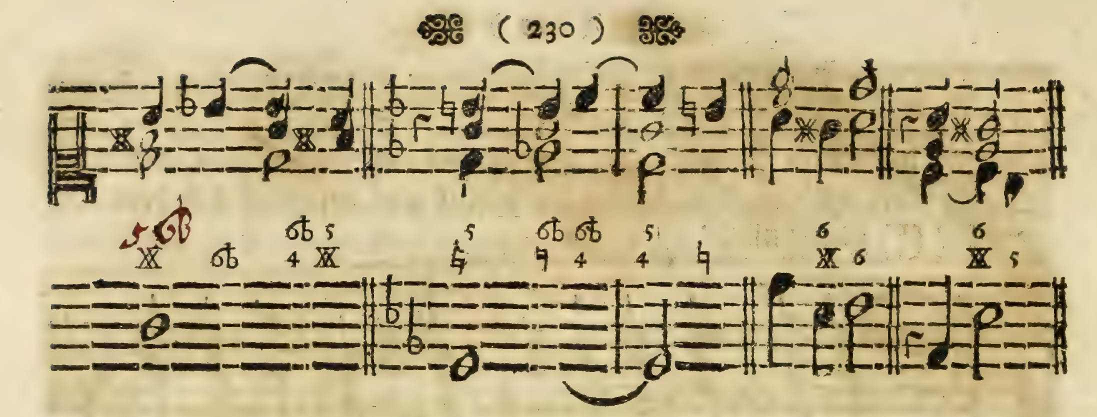


§. 74. Wenn

§. 74. Wenn sich die 5ta min. zur 6ta maj. gesellet, so machen sie unter sich selbst in denen Ober- und Mittel-Stimmin eine Falsam aus, nehmlich die 2dam superfl. oder umgekehrt die 7mam min. defic. die übrigen Neben-Stimmen bleiben die 3e und 8ve, wie sonst bey dem Accord der ($^{6}_{5}$) gewöhnlich:



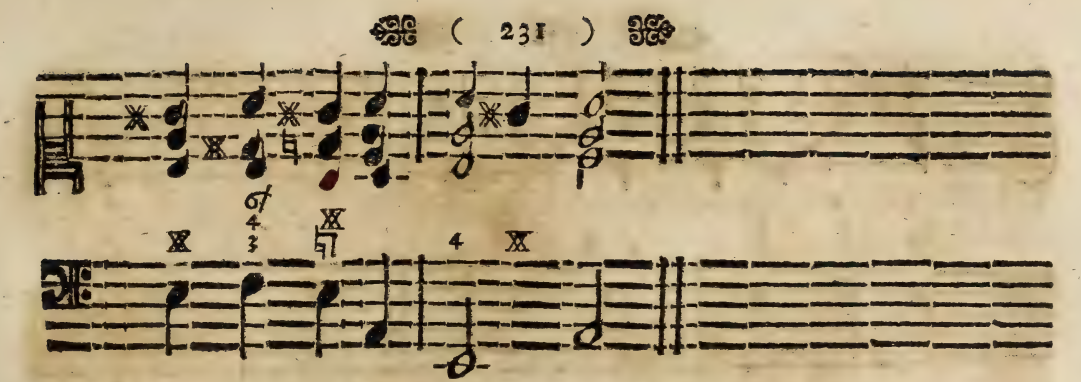
§. 75. Wenn sich die 3a maj. zur 6ta min. gesellet, so machen sie unter sich selbst in denen Ober- oder Mittel-Stimmen wiederum eine Falsam aus, nehmlich die 4tam imperfectam, oder verkehrt, die 5tam superfl. die 3te Stimme bleibet die 8ve, wie sonst bey der 6te gewöhnlich:



§. 76. Wir wollen die bißherigen Sätze in ein gewöhnliches General Exempel bringen, und selbiges durch die 3. Haupt-Accorde (h) folgender Gestalt exerciren. Als erstlich die 3e in der eusersten Stimme:

§. 77. Der

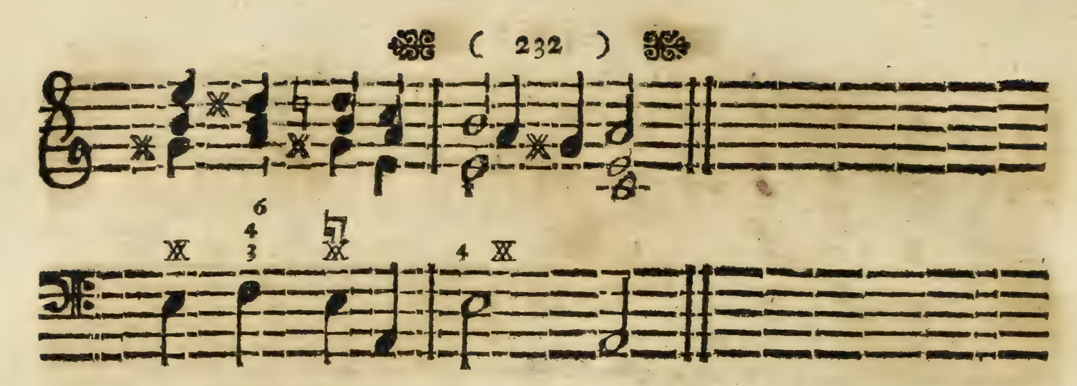
(h) Hat man jemahls nöthig, einige Signaturen des General-Basses durch die drey



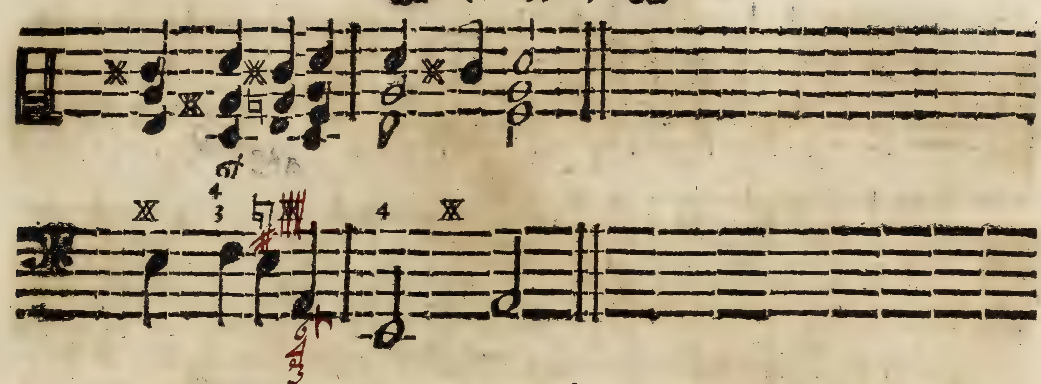
§. 77. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der euserſten Stimme möchte alſo lauten:

§. 78. Man
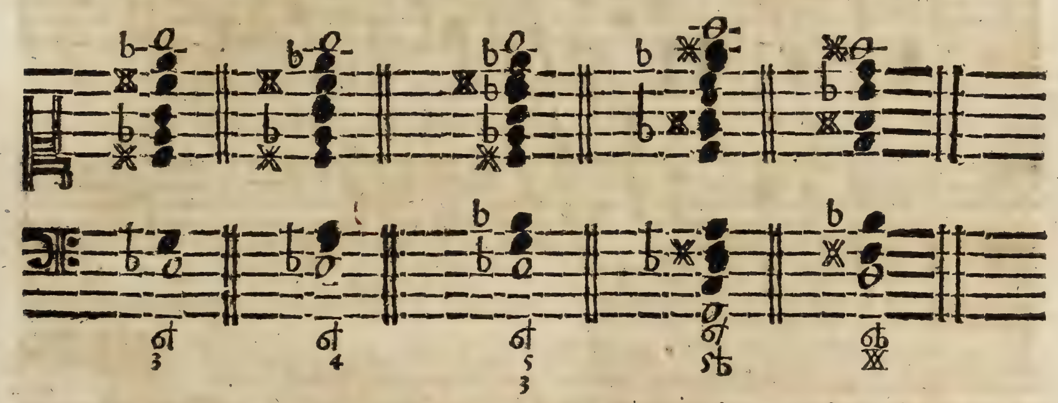
Haupt-Accorde zu exerciren, ſo ſeynd es gewiß die Falſæ. Denn die Verwechſelung der Ober- und Mittel-Stimmen ſolcher extravaganten Accorde verurſachen einem Anfänger jederzeit neue Schwürigkeit.



§. 78. Man kan dieses Exempel eine 8ve tieffer exerciren, (es verstehet sich, daß man den Baß zugleich, an benöthigten Orthen eine 8ve tieffer nehme.) Wir aber gehen zum 3ten Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme anfänget:
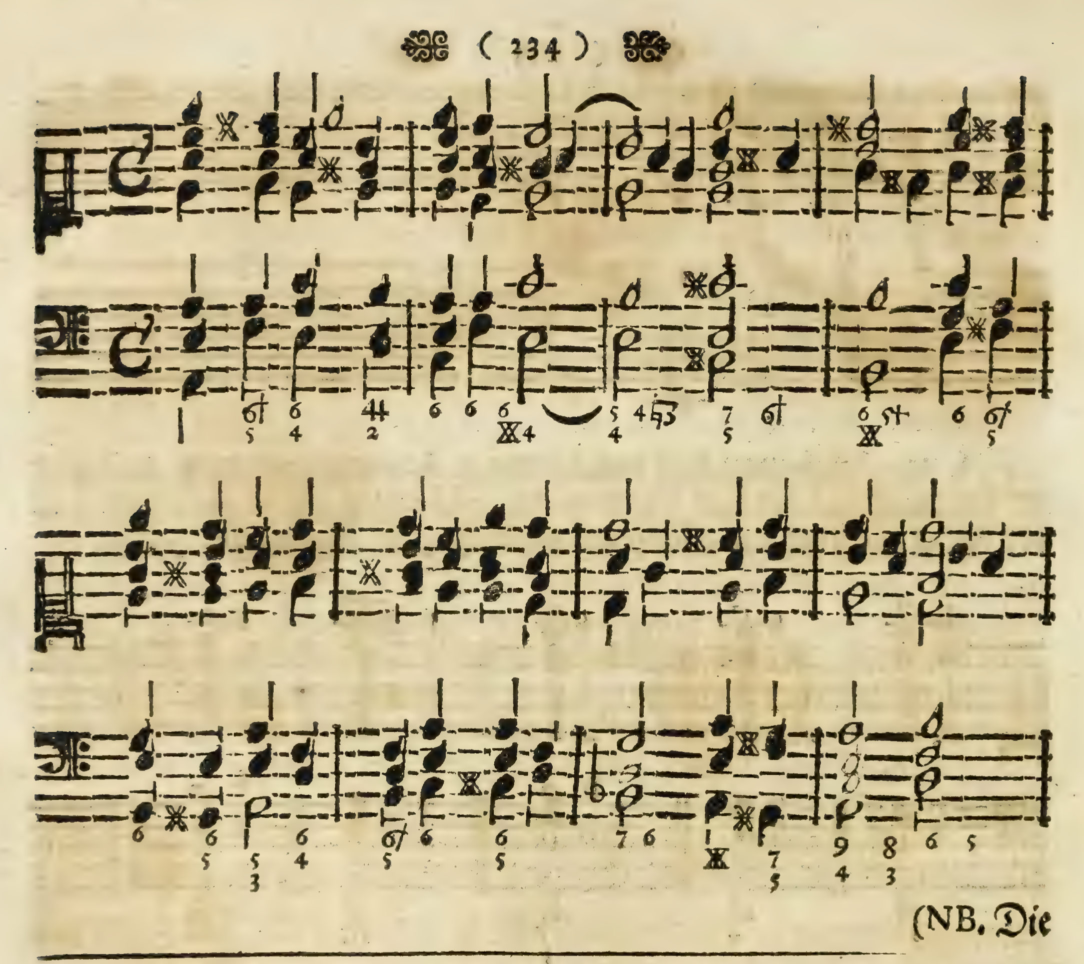


§. 79. Will man das vollstimmige Accompagnement auch hier versuchen, so bestehet das Vacuum der bißherigen Sätze, gewöhnlich in der durch alle 8ven des Clavieres wiederhohlten Harmonie. z. E.



Ergreiffet man aus dergleichen vollstimmigen Sätzen so viel, als jedwede Hand am nechsten fassen kan, so möchte das nechst vorhergehende Exempel, vollstimmig ohngefehr also gerathen: (i)
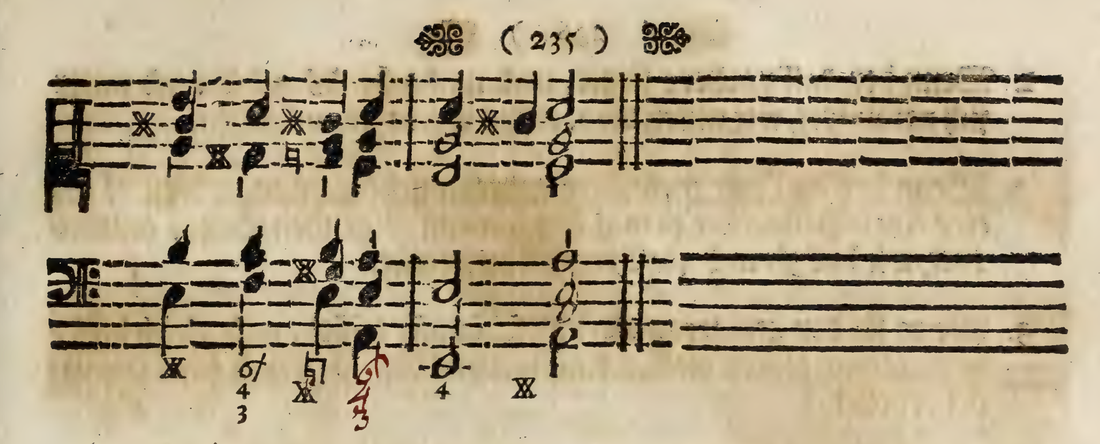
 (NB. Die

(i) Oben ist gedacht worden, daß beym vollstimmigen Accompagnement die Verdoppelung eines frembden ✕ und erhöhenden ♮ (in denen gleichfals oben §. 6. angegebenen 3. Fällen) zwar zugelassen, iedoch dabey nach Gelegenheit der Umstände einige Discretion zu gebrauchen sey ꝛc. Dieses nun ist noch mehr im voll-



(NB. Die

stimmigen Accompagnement der Falsarum zu observiren. Denn die meiste Verdoppelung derselben führet auch eine doppelte Härtigkeit bey sich; Die eine, wegen der natürlichen Härtigkeit des Intervalli selbst, die andere, wegen der dazukommenden harten Verdoppelung des frembden ✕ und ♮ Also würde z. E. im modo a moll die verdoppelte 5ta superfl. zu c. noch einmahl so harte lauten, als die verdoppelte 3a maj. accid. zu e, ob gleich in beyden Intervallis eben dasselbe ✕ individualiter vermehret wird, ratio: Bey dem e. lautet nur allein die Verdoppelung des ✕ harte, bey dem c. aber fället nicht nur die Verdoppelung des ✕ sondern auch die Falsa der 5tæ superfl. selbst harte aus. In solcher Betrachtung soll man mit der Verdoppelung derjenigen ✕ und erhöhen-



(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also: Uber der 4ten Bass-Note des ersten Tactes bricht die vorhergelegene 4te per saltum ab. Die über der ersten Bass Note des 6ten Tactes befindliche 5ta min springet dem eusserlichen Scheine nach bey der andern Bass-Note über sich, man wolte denn die richtige resolution in Verwechselung der Stimmen suchen. Uber der ersten Bass-Note des 7ten Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und über der ersten Note des 8ten Tactes geschiehet wiederum Anticipatio resolutionis 4tæ & 9næ zugleich.)

§. 80. Wir kommen zur andern Classe unserer Falsarum, und finden hier erstlich die 2dam superfl. als eine harte Falsam gegen den Bass. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 4ta maj. und 6te $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ Statt der 6te kan auch die 7me liegen, ehe sie in die 6te resolviret, wie unten einige Exempel answeisen werden. Uberhaupt aber ist diese 2da superfl. ihrer Natur nach, mehr veränderlich, als einige andere Falsa, und lässet sich nach dem Unterscheide des Styli. auff mancherley Arth gebrauchen, wovon wir folgende Arthen specificiren wollen, als:

 1. Wenn

den ♮ welche zugleich eine Falsam helffen ausmachen, besonders behutsam umgehen; ausser dem vollstimmigen Accompagnement aber gedachte Verdoppelung niemahls gebrauchen.

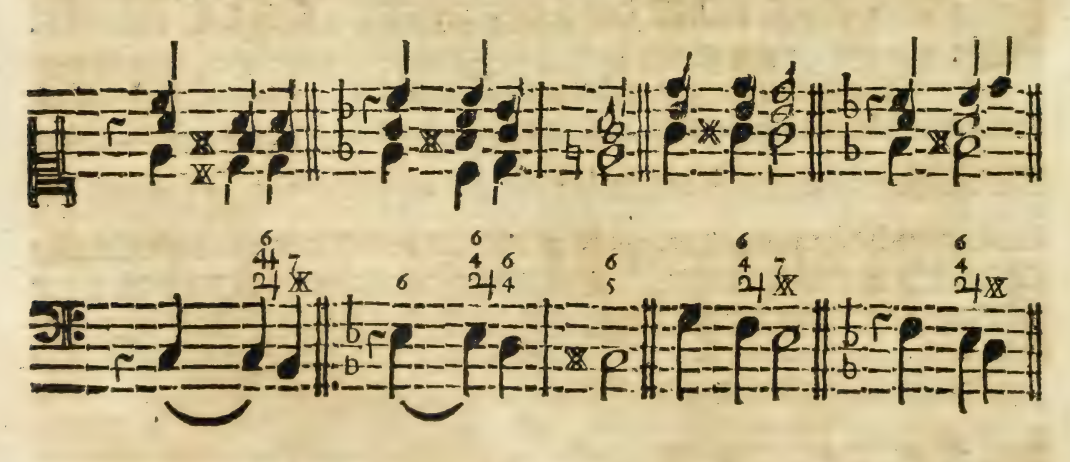
1. Wenn der Baſſ vorhero lieget, und nachgehends gebührend unter ſich reſolviret, wie unten die 2. erſten Exempel ausweiſen.

2. Wenn der Baſſ per tranſitum gehet, welchenfalß man dieſe 4 als eine Anticipation der 3a maj. des darauff folgenden Satzes annimmet, wie das 3te und 4te Exempel ausweiſet.

3. Wenn ſie der 4tæ irregulari Geſellſchafft leiſtet, und gleich dieſer vor wie nach liegen bleiben kan, wie aus dem 5ten und 6ten Exempel erhellet.

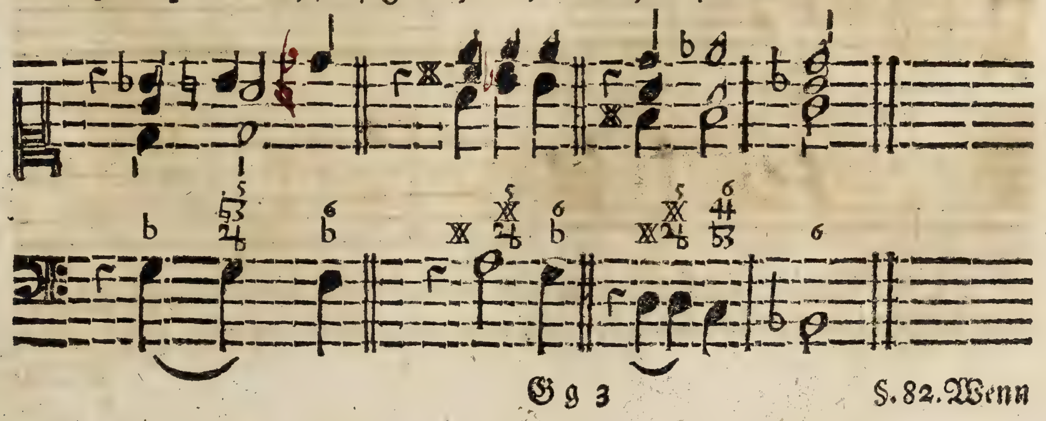
4. Wenn ſie vorher lieget, und nachgehends einen Grad über ſich reſolviret, da ſie als ein Auffenthalt der 3e maj. vorigen Satzes betrachtet wird, wie aus dem 7ten und 8ten Exempel zu erſehen.

5. Wenn der Baſſ per Tertiam min. auffwärts ſpringet, und hernach gebührend unter ſich reſolviret, welchenfals die ſpringende Baſſ-Note als die vorhergelegene 3a min. des vorigen Accordes betrachtet wird, wie die 2. letzten Exempel ausweiſen:

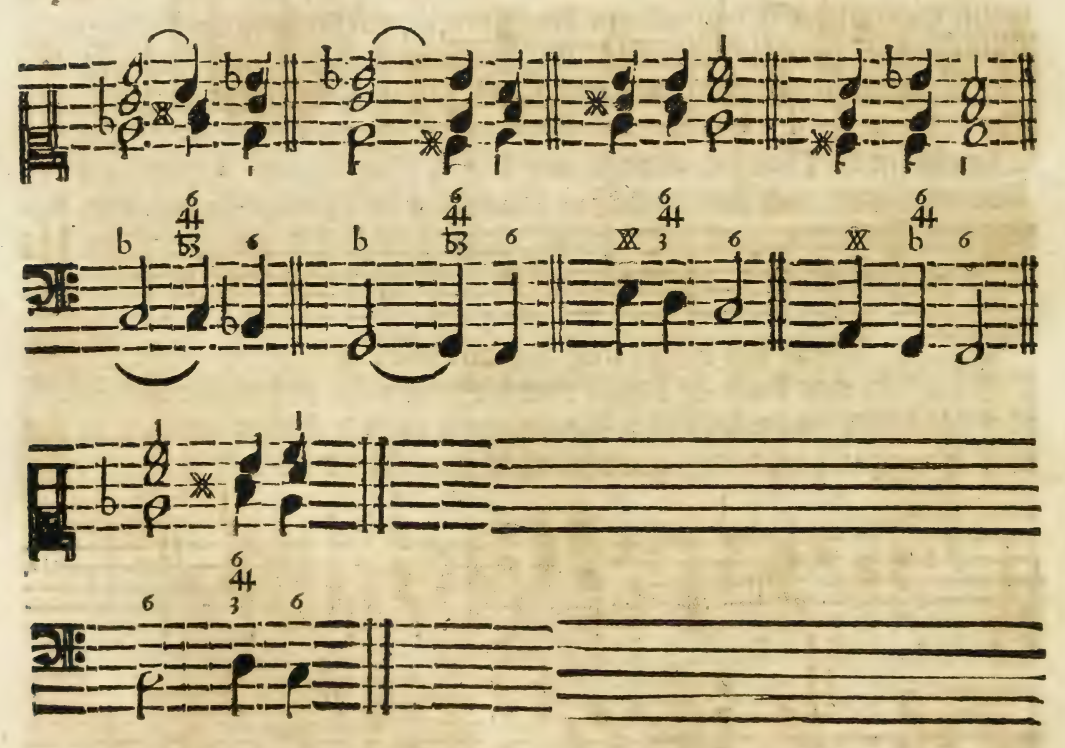


§. 81. Wenn

§. 81. Wenn sich die 3a maj. zur 2da min. gesellet, so entstehet zwischen beyden eine Falsa in denen obern Stimmen, nehmlich 2da superfl. oder verkehrt, 7ma min. defic. die 5te giebet die 3te Stimme ab, und der Baß syncopiret nach sonst gewöhnlicher Arth dieser 2de:



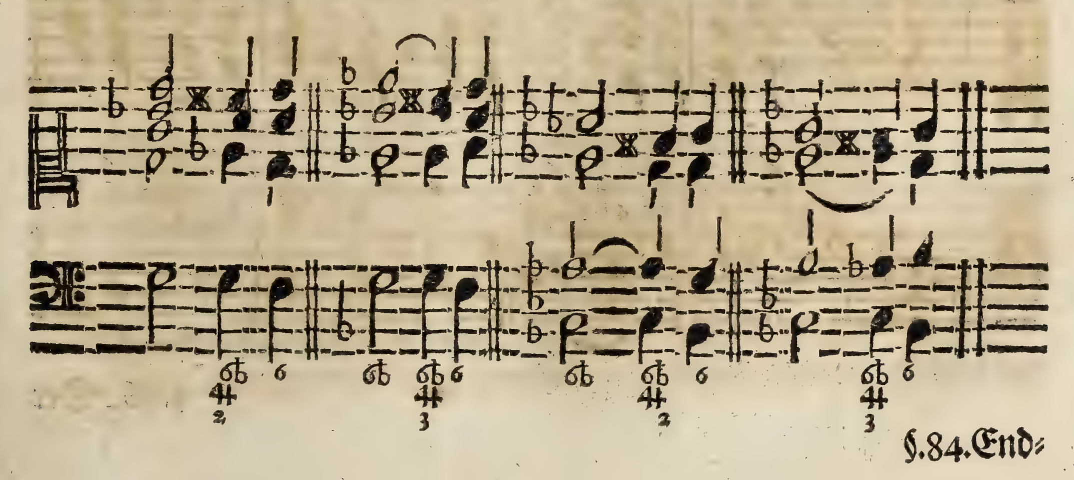
§. 82. Wenn sich die 3a min. bey der 4ta maj. findet, so machen sie in den obern Stimmen wiederum die Falsam einer 2dæ superfl. oder umgekehrt, einer 7me min. defic. aus. Die 6te giebet die 3te Stimme ab, und der Baß lässet sich mit seiner 3a min. entweder von der 4ta maj. vorhero syncopiren, ehe er resolviret, oder er gehet bey dem eintretenden Accord $\left\{\begin{smallmatrix}5\\4\\b3\end{smallmatrix}\right\}$ schlechterdings per transitum, wie der Unterscheid aus denen folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das 5te Exempel aber bestehet in einer per gradum ausweichenden, und von dar im vorigen Ton zurücktretenden geschickten Bewegung aller Stimmen zugleich:



§. 83. Einige, sonst gelehrte und vornehme Compositores, pflegen bey harten Expressionibus, der 4tæ maj. auch die 6tam min. zur Neben-Stim-

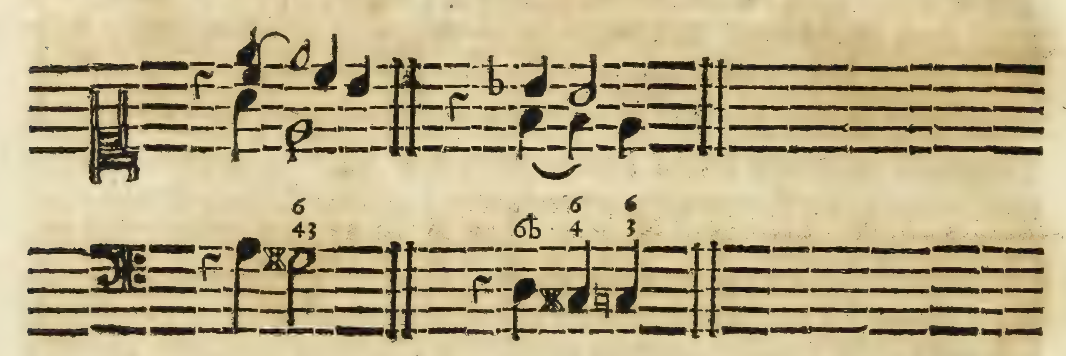
Stimme zu geben $\begin{Bmatrix}6\flat\\4\end{Bmatrix}$ Wird nun dieſe 6♭ oben, und die 4 drunter angeſchlagen, ſo entſtehet zwiſchen beyden Stimmen eine unleidliche Falſa, nemlich die 3a min. deficiens, welche zwar damit will entſchuldiget werden, daß ſie nur gegen eine Mittel-Stimme anſchlage, nicht aber gegen den Baſſ oder Fundamental-Clavem (denn dieſes letztern hat ſich wohl noch kein Autor unterſtanden:) Allein es iſt eine ſchlechte Entſchuldigung, denn wie die 3.min. defic. gegen den Baſſ-Clavem unleidlich und impracticabel iſt, ſo iſt ſie es auch gegen alle die übrigen Stimmen.

Hingegen wolte ich dieſen harten Satz der $\begin{Bmatrix}6\flat\\4\end{Bmatrix}$ noch eher billigen, wenn man in der Compoſition die 4 oben, und die 6♭ unter ſelbiger anſchlagen läſſet, weil ſolchergeſtalt zwiſchen beyden Stimmen eine 6ta maj. ſuperflua ſtatt voriger unleidlichen 3e entſtehet, und durch die gröſſere Diſtanz die vorige Härtigkeit einiger maſſen zu evaneſciren ſcheinet. Eben dis iſt die Urſache, warum wir dieſen Satz hier anführen, und den Accompagniſten erinnern, daß er gleichfalls beſſer thue, wenn er in dieſen Caſu die 4 oben und die 6. min. drunter anzuſchlagen ſuchet, wofern er eine abſcheuliche Harmonie, (zumahl auf nachklingenden Pfeiffwerck,) vermeiden will. Die 3te Neben-Stimme aber zu dieſer $\begin{Bmatrix}6\flat\\4\end{Bmatrix}$ iſt entweder die 2de, oder die 3a min. wie der Unterſcheid aus folgenden Exempeln erhellet:

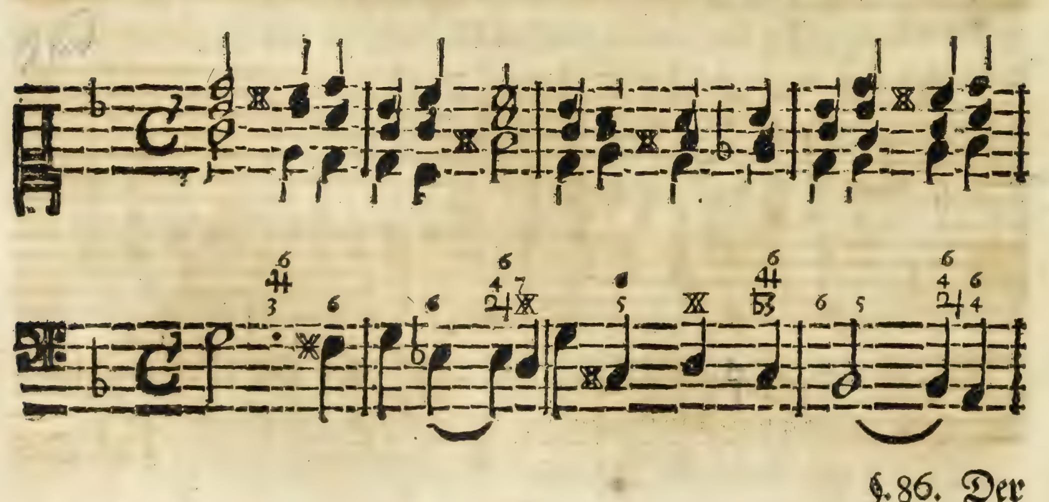


§.84. End-

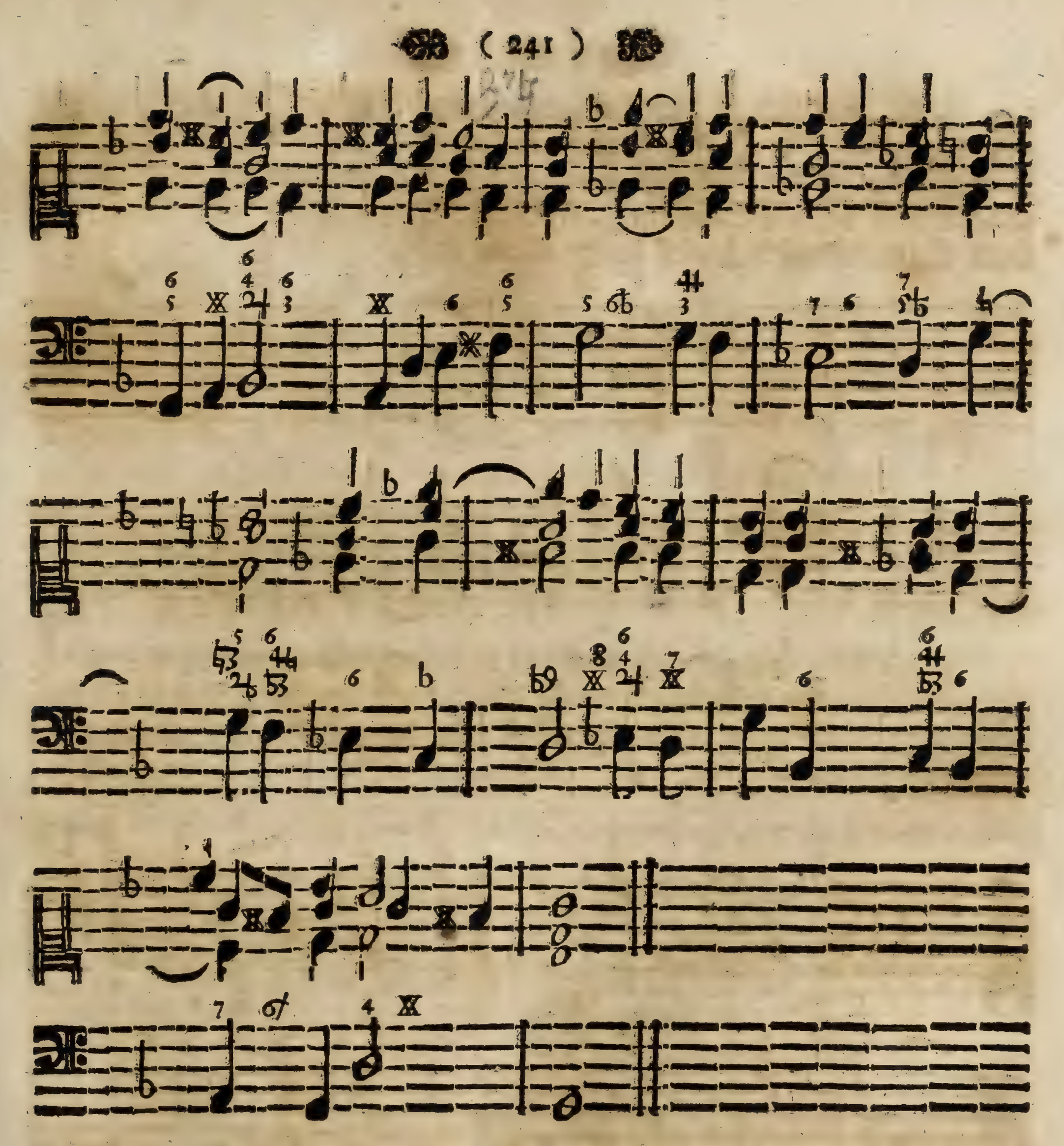
§. 84. Endlich ist hier die 4ta imperfecta mitzunehmen, welche gegen den Bass-Clavem eine Fallam ausmachet. Sie kan als eine blosse Auffenthaltung der darauf folgenden 3e angesehen werden, und hat die 6te zu ihrer Neben-Stimme. Mehrere Ceremonien, und ausgekünstelte Sätze brauchet dieses Intervallum nicht:
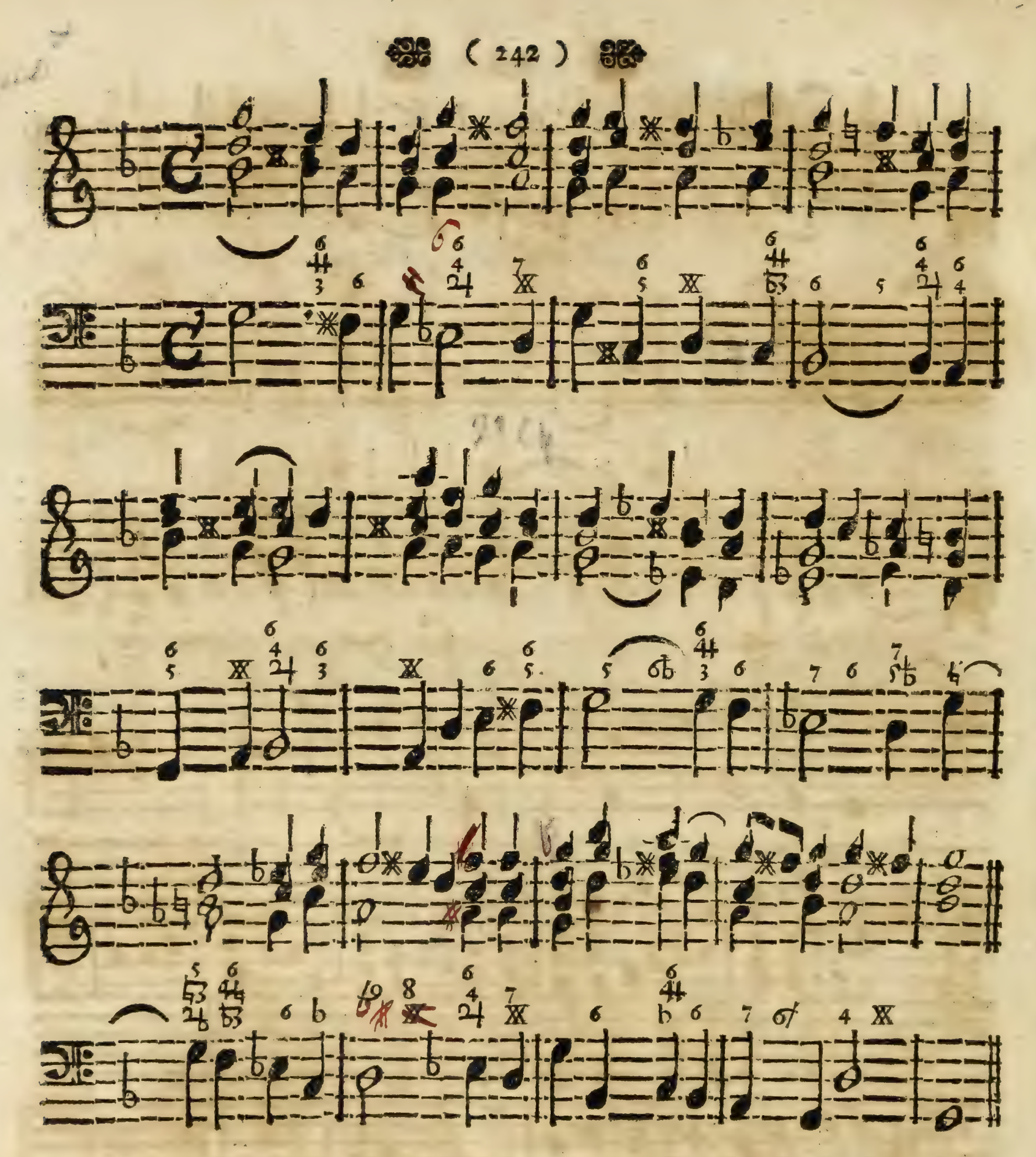


§. 85. Wir schreiten zu unserm gewöhnlichen General-Exempel, und exerciren die bißherigen Sätze durch die 3. Haupt-Accorde folgendermassen, und zwar erstlich da die 5te in der äussersten Stimme anfänget:



§. 86. Der

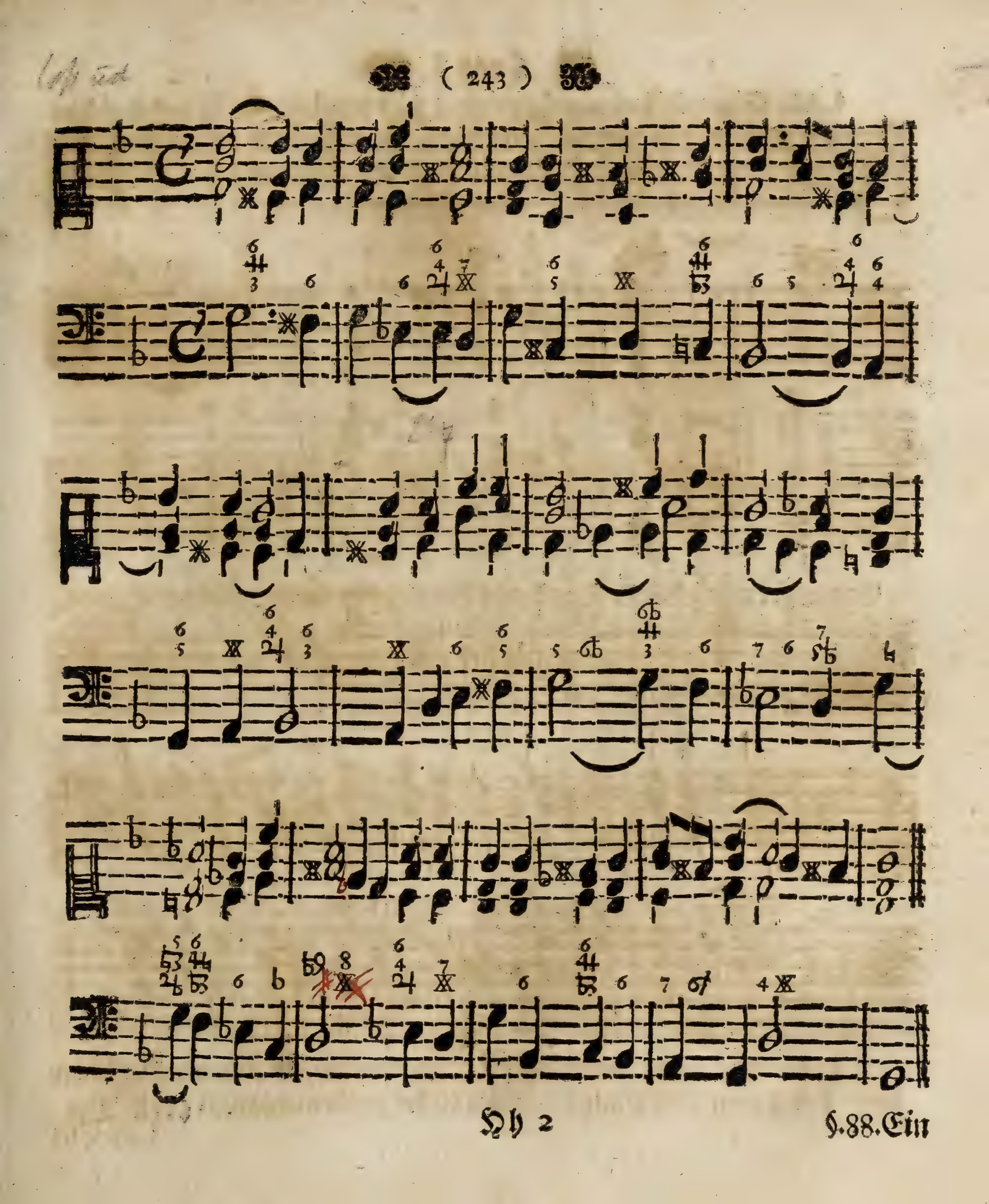


§. 86. Der andere Haupt-Accord mit der 8ve in der eusersten Stimme möchte folgender seyn:
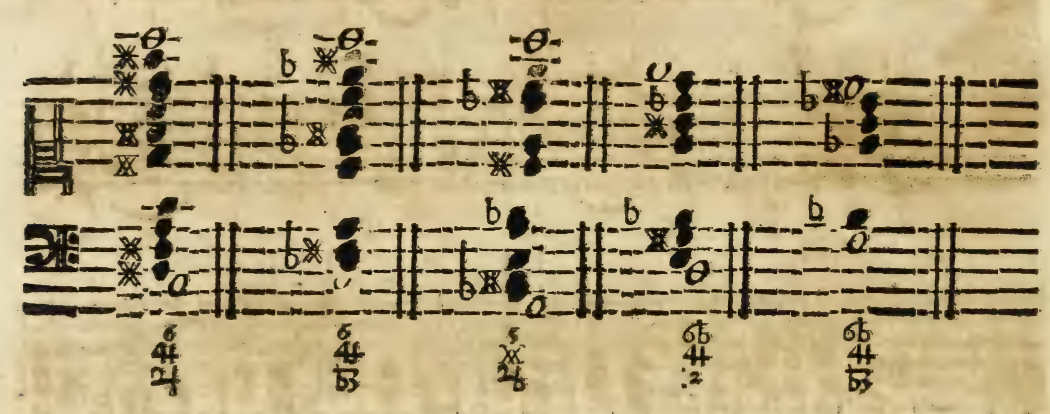


§. 87. Dieses Exempel lässet sich eine 8ve tieffer exerciren. Wir gehen indess zum 3ten Haupt-Accord da die 3e oben anfänget:

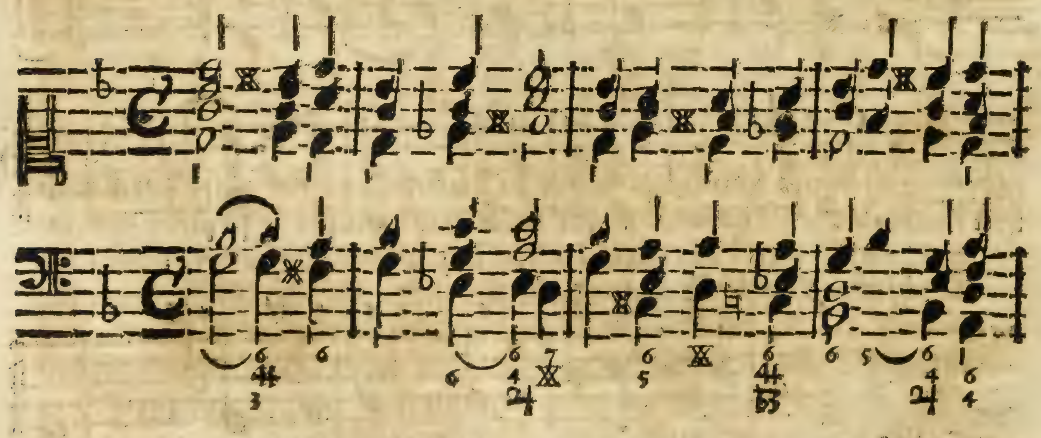
§. 88. Ein
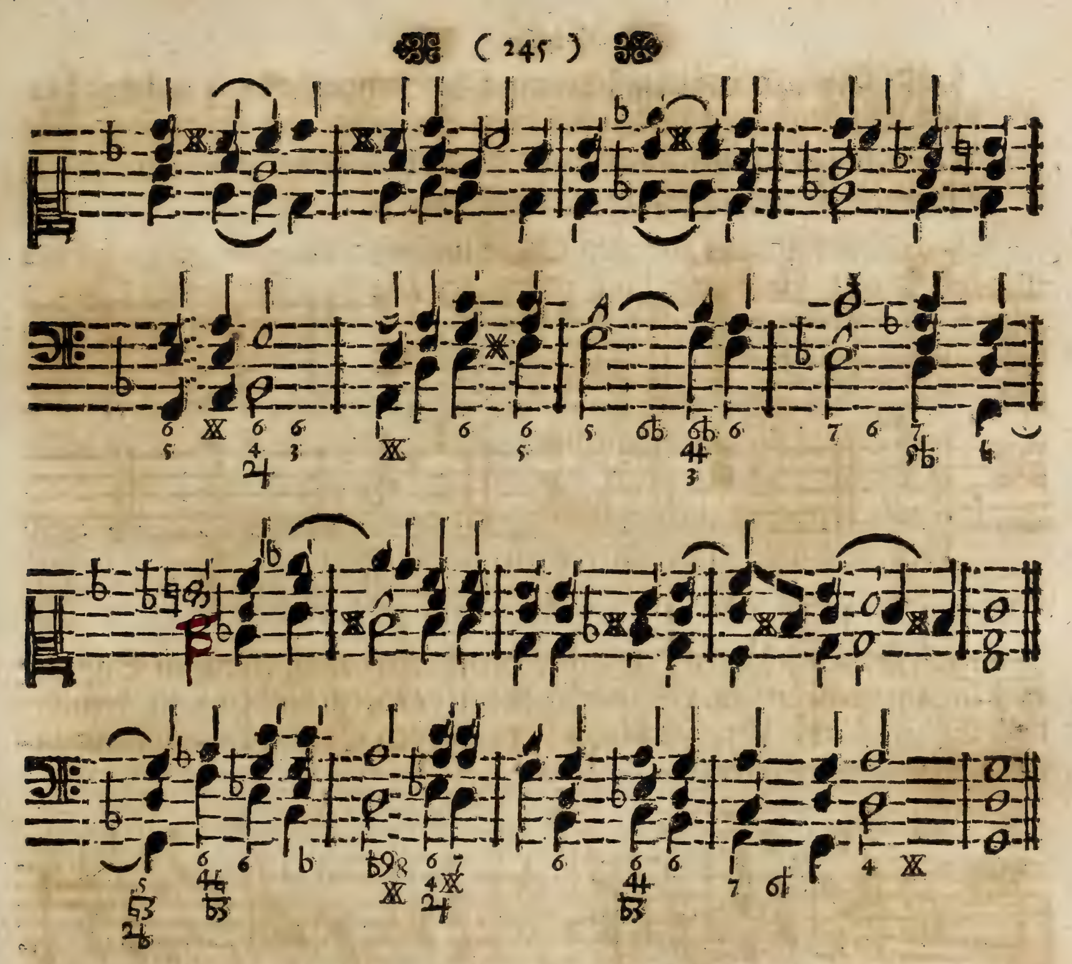


§. 88. Ein vollstimmiges Exempel hier beyzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen beyden eusersten Stimmen der bißherigen Säze, wie gewöhnlich, in denen durch alle 8ven des Claviers wiederhohlten Stimmen. z. E.



Ergreiffet nun jedwede Hand aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, was ihr am nechsten lieget, so möchte das in vorhergehenden §. 85. befindliche Exempel, mit Beybehaltung der eusersten Stimmen vollstimmig ohngefehr also ausfallen:



(NB. Die



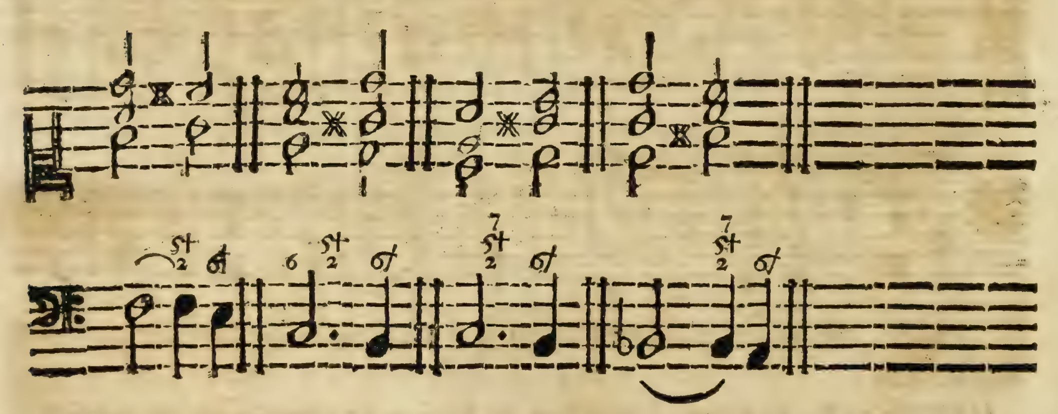
(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also: Die über der andern Bass-Note des ersten Tactes sich befindende 3a syncopata resolviret nachgehends in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme rechter Hand, welches gleichfals die über der letzten Bass-Note des andern Tactes befindliche 7me thut. Die über der letzten Note des 6ten Tactes liegende 5ta min. resolviret gleichfals mit der Ober-Stimme in fortgehenden 8ven, über der ersten Note des 8ten Tactes

 aber,

aber, wird resolutio 7mæ anticipiret. Die über der nechstfolgenden Note befindliche 7me bricht per saltum ab, und die über der letzten Note des 10ten Tactes befindliche 7me resolviret wiederum in fortgehenden 8ven mit der Ober-Stimme.)

§. 89. Wir kommen zur 3ten Classe unserer Falsarum, allwo die 5ta superfl. das Dominium führet, und gegen den Fundamental-Clavem eine harte Falsam ausmachet. Sie wird insgemein auf zweyerley Arth gebrauchet, als:

1.) Wenn der Bass vorher lieget, und nachgehends gebührend resolviret. Ihre Neben-Stimme ist entweder die 2de allein, oder besser die 2de und 7me zugleich, da sie letztern Falles als eine blosse Anticipation des darauff folgenden 6ten Accordes angesehen wird, wie die 2. letzten Exempel ausweisen:



2.) Wenn sie selbst vorher lieget, und nachgehends auffwerts in die 6te gehet. Weswegen sie solchenfals als eine blosse Auffhaltung dieser drauff folgenden 6te angesehen wird. Ihre Neben-Stimmen seynd ordentlich die 3e und 8ve, es werden aber öffters die 4te, 7me und 9ne dabey angebracht, wie folgende Exempel alle Casus erläutern:
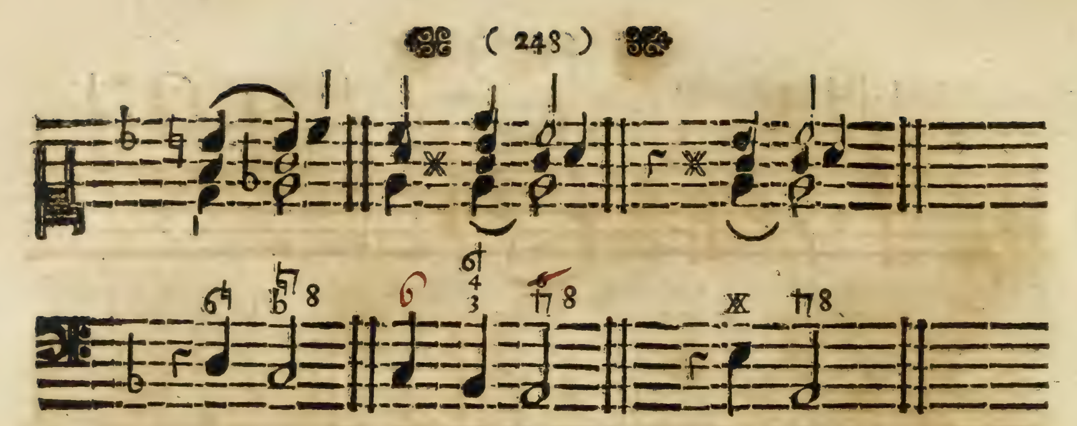
§. 90. Bey

§. 90. Bey der 4ten Classe unserer Falsarum wollen wir 2. Casus anmercken:

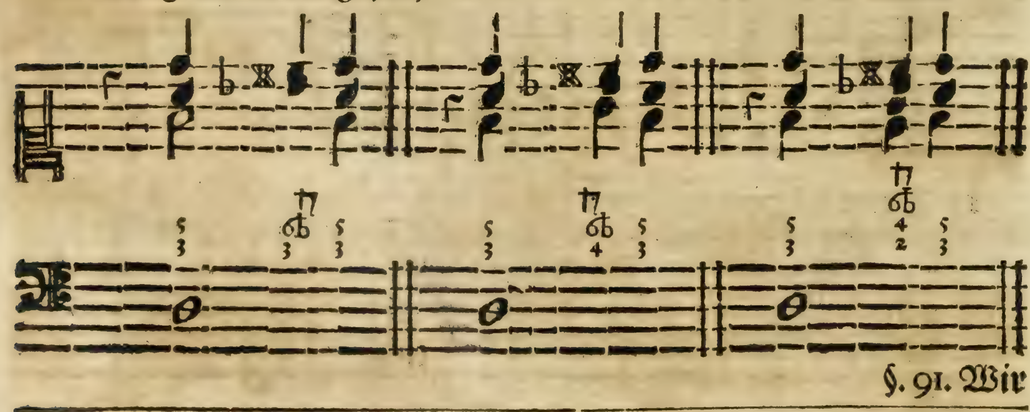
1.) Wenn die 7ma maj. mit der 3a min. verknüpffet ist, so entstehet zwischen beyden eine Falsa, nehmlich die 5ta superfl. oder verkehrt die 4ta imperfecta. Es pfleget diese 7me vorhero zu liegen, und nachgehends über sich in die 8ve zu gehen, (k) weswegen sie als eine blosse Auffhaltung dieser drauff folgenden 8ve angesehen wird. Ihre 3te Stimme ist ordentlicher Weise die 5te:

2) Wenn

(k) Es bedienet sich die 7ma maj. hier eben der Freyheit, wie in vorhergehenden §. 89. No. 2. die 5ta superflua gethan. Dergleichen extravagante Sätze aber,



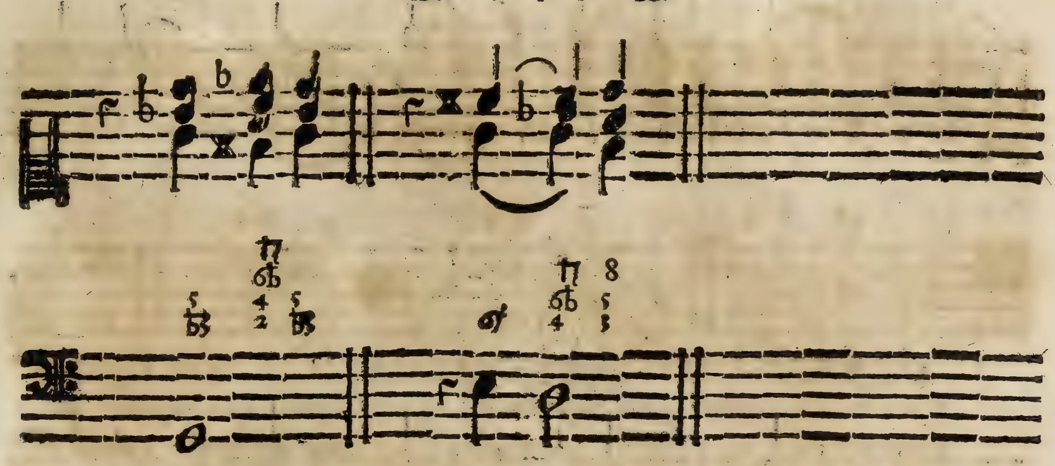
2.) Wenn die 6ta min. sich zu der 7ma maj. gesellet, so entstehet zwischen beyden wiederum eine Falsa, nehmlich die 2da superfl. oder verkehrt die 7. min. defic. Es pfleget bey diesen Satze der Baß vor und nach beständig zu liegen, nach der Natur und dem Tractament der oben §. 42. No 3. angegebenen 7. maj. Die 3te Stimme aber kan hier so wohl die 3e, als 4te seyn. Bey der 4te kan auch die 2de stehen, wie der Unterscheid aus folgenden 4. ersten Exempeln erhellet. Das letzte Exempel aber zeiget, daß man dergleichen Sätze auch bey einem fortgehenden Basse brauchen kan, wenn man vorsichtig damit umgehet;



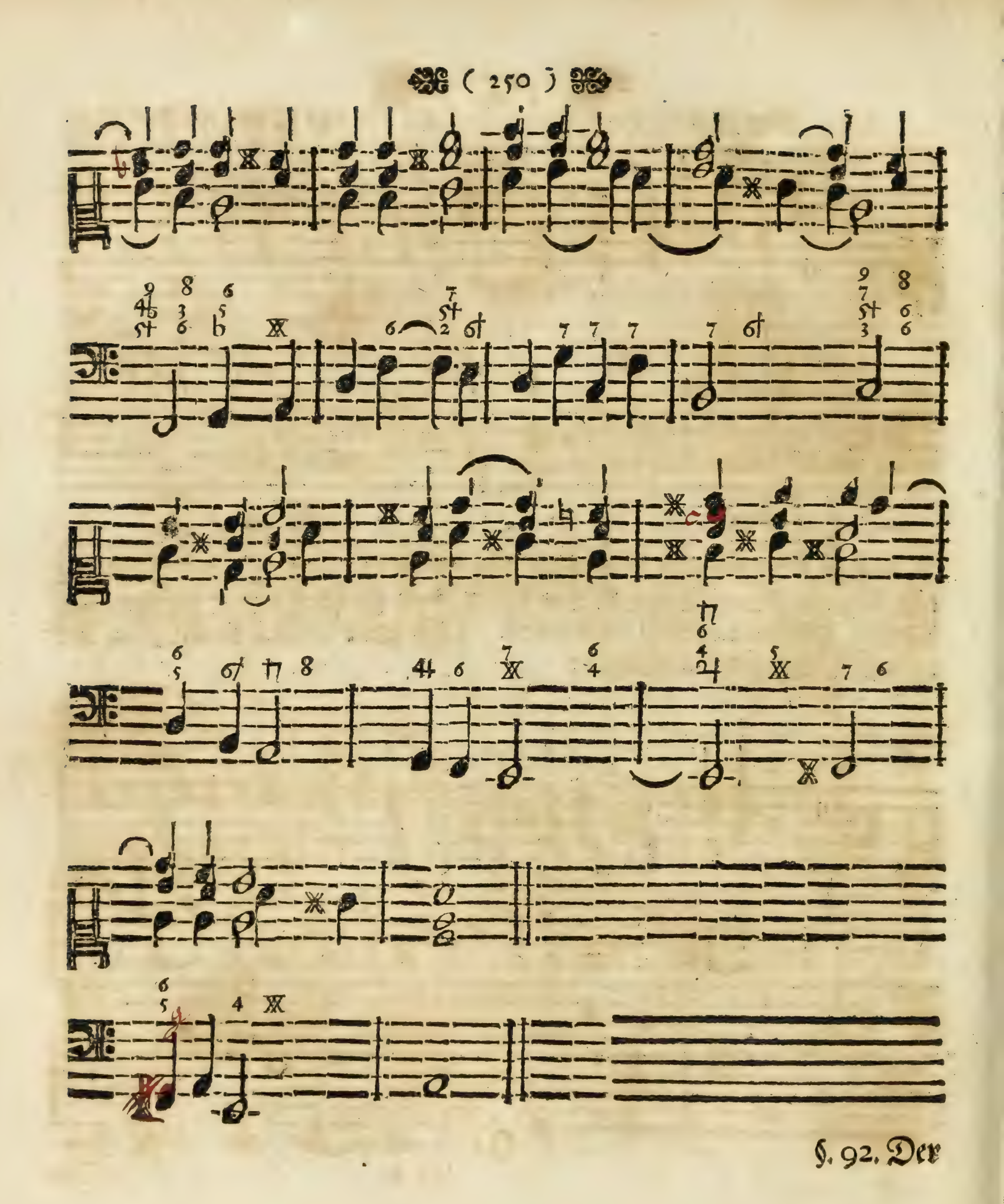
§. 91. Wir

---

soll man in der Composition selten, oder nur bey Ausdrückung harter Worte gebrauchen, damit eine gute Music nicht mit anscheinenden Illegalitäten überhäuffet werde.
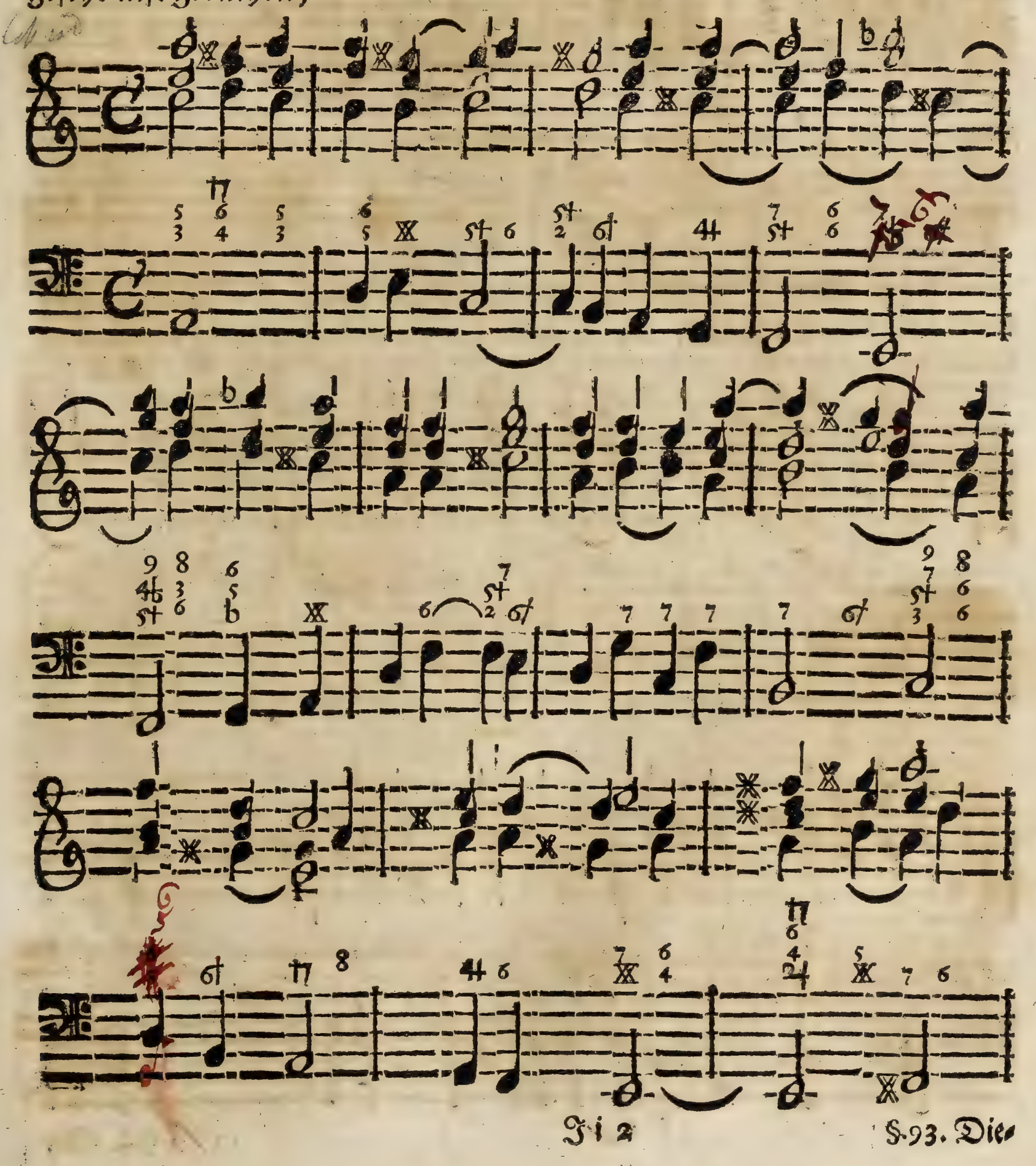


§. 91. Wir wollen die bißherigen Sätze der 3ten und 4ten Classe in ein General Exempel zusammen fassen, und selbiges durch die gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde exerciren. Und zwar erstlich da die 3e in der eusersten Stimme anfänget;

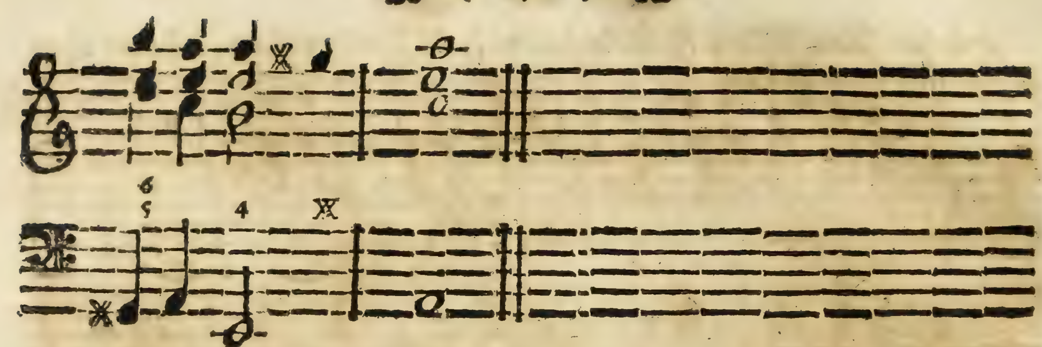


§. 92. Der
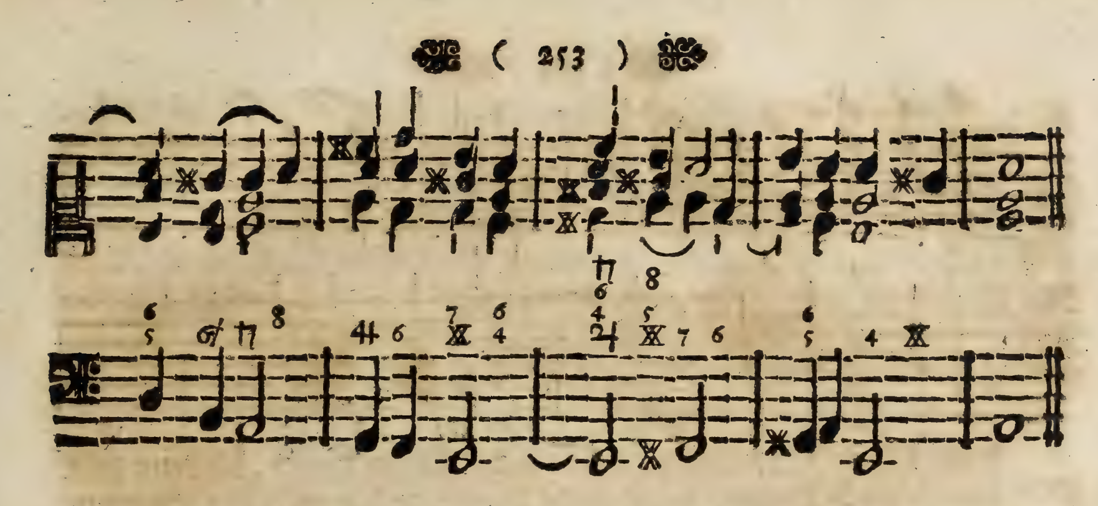
§. 92. Der andere Haupt-Accord, da die 8ve oben, möchte ohngefehr also gerathen;
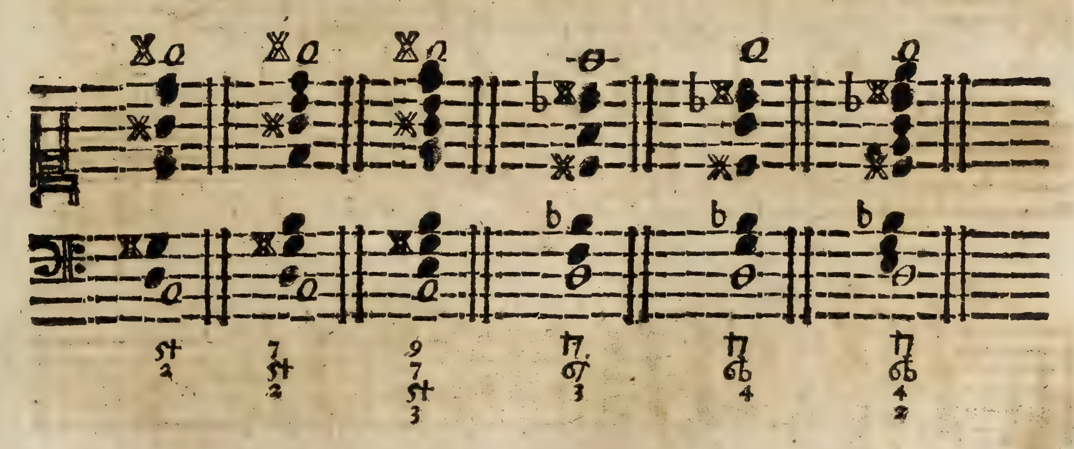


§. 93. Die-
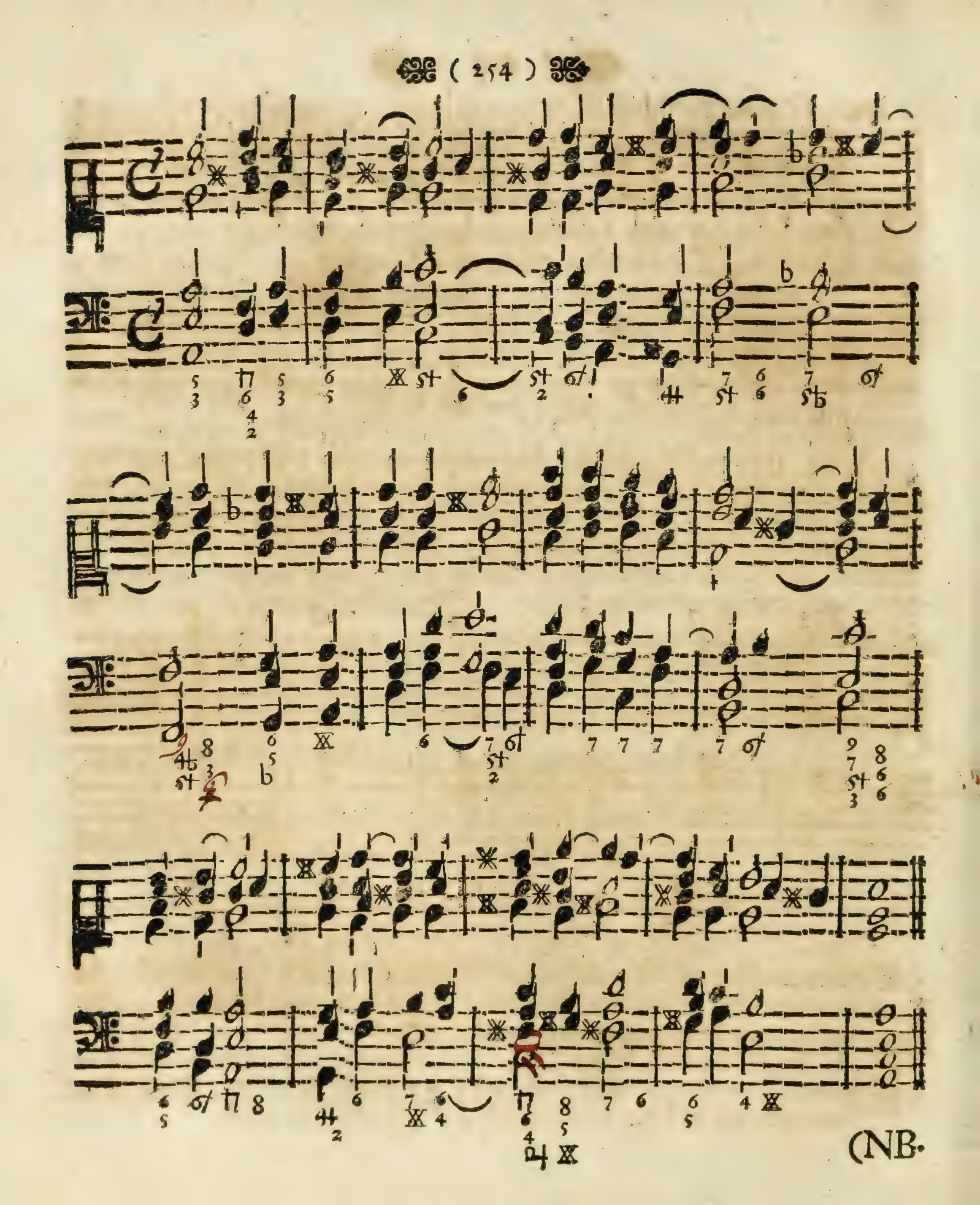


§. 93. Dieses Exempel exercire man eine 8ve tieffer, alsdenn gehe man zum dritten Haupt-Accord, da die 5te in der eusersten Stimme anfänget;



§. 94. Ein vollstimmiges Accompagnement dieser Exempel beyzufügen, so bestehet das Vacuum zwischen denen eusersten Stimmen der bißherigen Sätze, gewöhnlicher massen in der durch alle 8ven des Claviers wiederhohlten Harmonie. z. E.



Man ergreiffe aus dergleichen vollstimmigen Sätzen, so viel jedwede Hand am nechsten fassen kan, so wird das im vorhergehenden §. 91. befindliche Exempel ohngefehr also ausfallen;



(NB.

(NB. Die lincke Hand verfähret in diesen Exempel mit denen vollstimmigen resolutionibus der Dissonantien also; Die über der andern Baß-Note des 4ten Tactes liegende 5ta min. bricht in folgender Note statt der resolution per saltum ab. Die über der letzten Baß-Note des 8ten Tactes befindliche 7me resolviret per gradum über sich. Die über der ersten Baß-Note des 11ten Tactes vorhergelegene 4ta und 6ta syncopata werden mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven resolviret. Uber der nechstfolgenden Baß-Note eben dieses Tactes wird resolutio 7mæ anticipiret, und die darauff folgende 5ta min. des 12ten Tactes resolviret wiederum mit denen Ober-Stimmen in fortgehenden 8ven.)

§. 95. Dieses wären die gebräuchlichsten Signaturen des General-Basses, welche man allhier abzuhandeln vor nöthig erachtet. Es seynd hierbey die schönsten und fundamentalesten Sätze der heutigen Praxeos Compositoriæ nicht vergessen worden, folgbar kan dieses Capitel auch denenjenigen dienen, welche etwas mehr (l) als das Accompagnement des Clavieres zum Entzweck haben. Denen Anfängern aber zu Gefallen, wollen wir allhier eine Tabelle beyfügen, woraus sie alle bißher tractirte Signaturen nebst ihren dazu gehörigen Stimmen ohne Mühe ersehen, und sich solchergestalt das vorhabende Exercitium eines bezifferten General-Basses desto leichter machen können. Es hat diese Tabelle, wie man siehet, verschiedene Abtheilungen, deren jedwede diejenige Haupt-Ziffer vor sich führet, unter welcher man die verlangten Signaturen mit ihren Neben-Stimmen zu suchen hat. In der ersten Reihe der Abtheilung selbst præsentiren sich die gebräuchlichsten Arthen der Signaturen, wie

(l) Wer aus Curiosität alle Sätze dieses Capitels dergestalt verkehren will, daß jedwede Ober- und Mittel-Stimme mit dem Baß-Clave verwechselt werde, der kan vielleicht noch manchen frembden Satz finden, welcher sich brauchen lässet, wofern man damit umzuspringen weiß. Und ist es wohl sicher, daß die notabelsten Sätze unserer heutigen Praxeos aus eben solcher Verkehrung der, in vorigen Zeiten schon längst bekandt gewesenen Sätze, ihren ersten Ursprung genommen, wie solches zu erweisen, wenig Künste brauchen würde.

wie man sie wenig oder viel, über denen General-Bæssen bezeichnet findet: in denen darunter stehenden 2. Reihen aber werden die dazu gehörigen Stimmen angegeben.

§. 96. Verlanget man nun beym Exercitio eines vor sich habenden General-Basses zu wissen, was diese oder jene Signatur vor eine Harmonie oder Neben-Stimmen habe, so suchet man

1.) Besagte Signaturen selbst in der Tabelle unter der grösten Zahl ihrer über einander stehenden Ziffern. z. E. Den Satz $\binom{9}{4}$ suchet man unter der Abtheilung der 9. und nicht unter der Abtheilung der 4te &c.

2) Die accidentaliter mit ✕♮ und b. bezeichnete oder durchstrichene Signaturen (z. E. 6♯ 4̸ b7) welche in dieser Tabelle nicht ausdrücklich befindlich, haben eben die Neben-Stimmen, welche ihre natürlich geschriebene Ziffern haben. Dahero wenn man z. E. zu dem Satze $\binom{4̸}{b3}$ die Neben-Stimmen wissen will, so suchet man nur den Satz $\binom{4}{3}$ und zwar unter der Abtheilung der 4te, als der grösten Zahl dieses Satzes. Will man die Neben-Stimmen zu folgenden Sätzen wissen:

2b | 6b ✕ | 4̸ 2̸ | 7̸ b3 | &c.

so suchet man sie wieder unter denen natürlich geschriebenen Ziffern

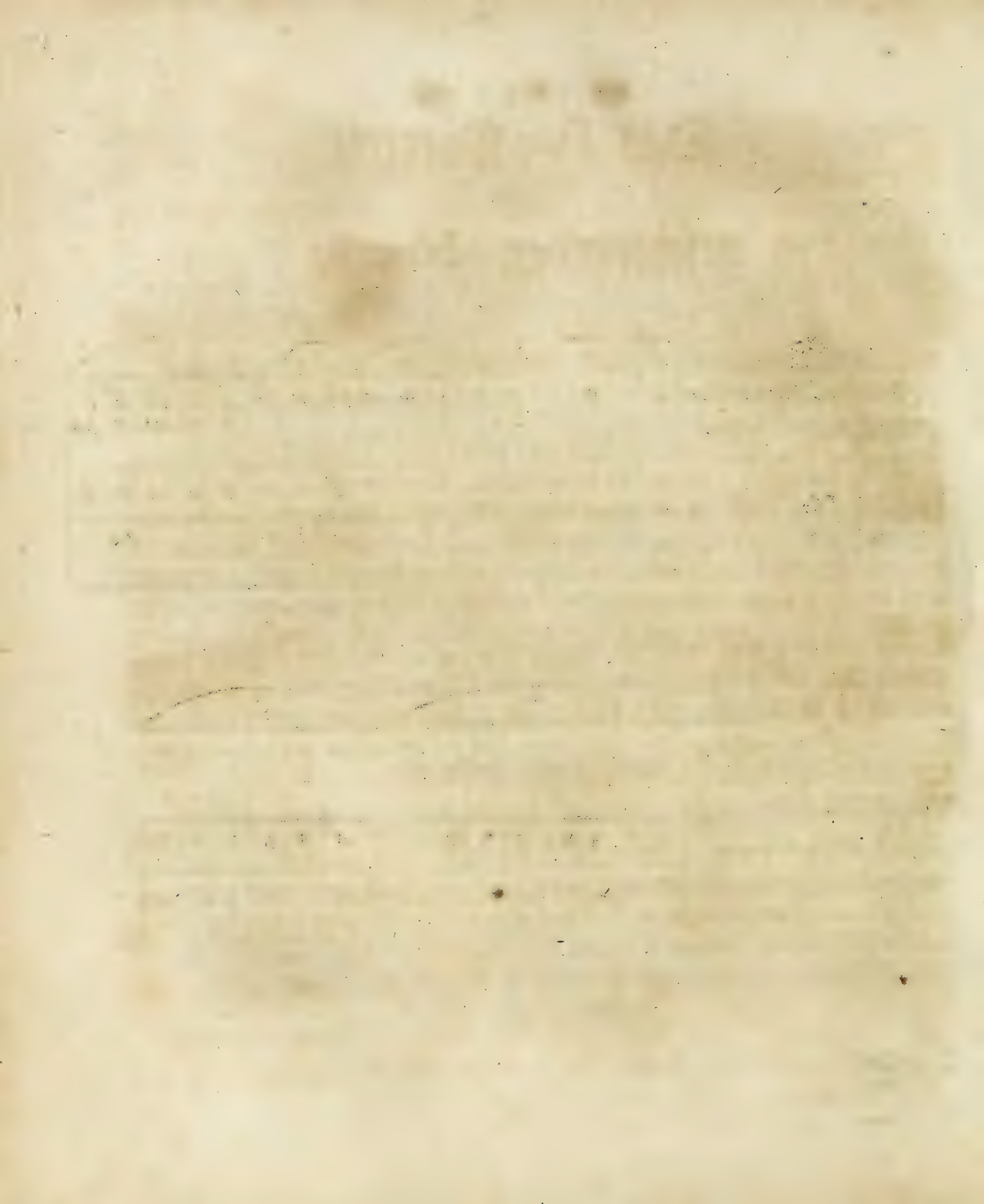
2 | 6 3 | 4 2 | 7 3 | &c.

3. Und letztens bedeutet das in der Tabelle bey einigen Ziffern befindliche *, daß selbige Stimmen bey einem 4stimmigen Accompagnement nicht absolut nöthig, sondern weggelassen werden können, wofern sie nicht beqvehm und gleichsam von sich selbst in die Hände fallen.

Das

	2	3			4					5		6					
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	2	3 ♮	♯	b	4 2	4+	4 3	4	43	5♮	5+	6	6 4	65 43	6♮ 4+	6 5	6 54
Die dazu gehörige Stimmen.	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3 *8	8	*8				*8	

	7								9						
Gewöhnl. Signaturen des General Basses	7	76	7 2	7 4 2	7 4	76 5+6	♮7 5♮	♮7 65	9	98	9 4	9 6	9 7	9 7 4	98 76 5+6
Die dazu gehörige Stimmen.	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3
	3 *8	5	*5		*8	*8	*8	*8	3	3			3		



Das IV. Capitel, Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten.

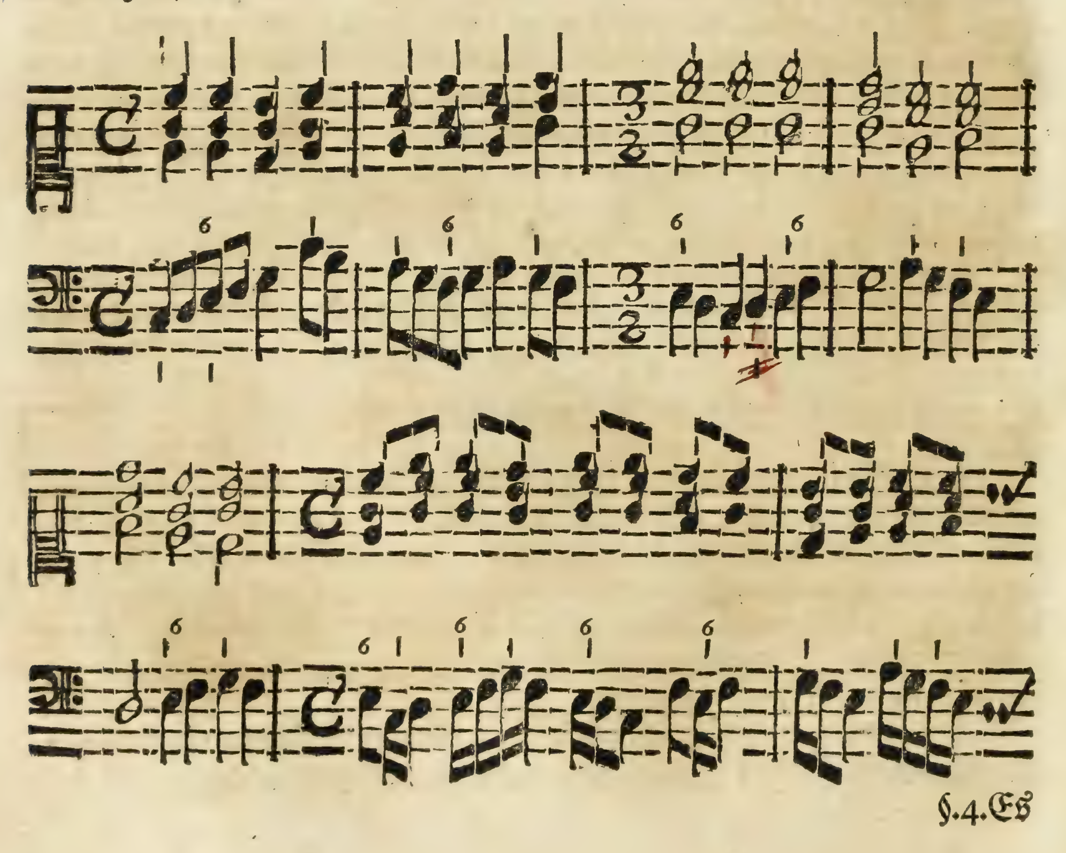
§. 1.

Bißher haben wir zu jedweder Note einen eigenen Accord angeschlagen: nunmehro kommen wir zu solchen Noten, welche nach denen principiis der Composition nicht alle ihre eigene Harmonie haben, sondern wegen ihrer Geschwindigkeit bald in saltu, bald in transitu frey durch passiren, als wären sie gar nicht da gewesen. Und diese Freyheit haben nicht nur diejenigen Noten, welche von Natur geschwinde seynd, z. E. die 16theil, ꝛc. sondern auch diejenigen, welche entweder durch den vorgezeichneten Tact, oder auch durch blosse dabey gesetzte Worte gleichsam par force zu geschwinden Noten gemachet werden, z. E. die 4tel im $\frac{3}{2}$ Tacte, im Allabreve, im ordinairen mit gezeichneten Tacte, wo ein Presto vorhanden, ꝛc.

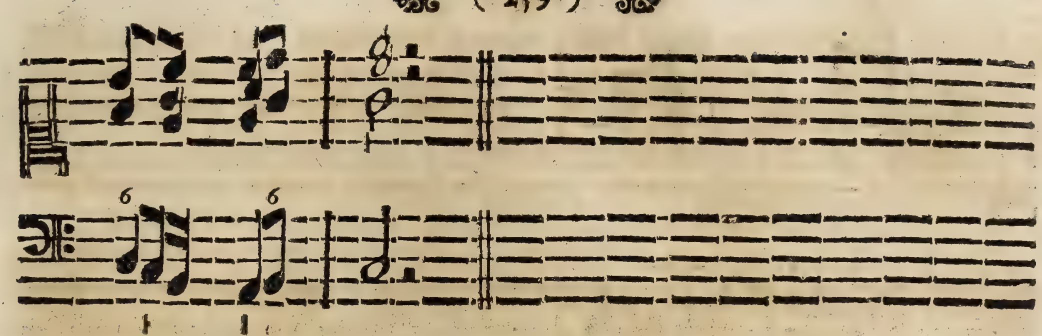
§. 2. Weil nun die Arth und Weise, geschwinde Noten zu accompagniren, eintzig und allein vom Unterscheide des vorgezeichneten Tactes, und der dabey gebrauchten Mensur dependiret, so müssen wir nach der Ordnung durchgehen, was vor geschwinde Noten bey jedweder Arth des Tactes vorzukommen pflegen. Vorhero aber wollen wir die Lehre vom Transitu etwas genauer betrachten, weil er von Natur seinen Sitz bey denen geschwinden Noten hat.

§. 3. Transitus heisset in sensu proprio oder in seinen eigentlichen Verstande, ein freyer Durchgang in die 2e auff oder niederwerts, da

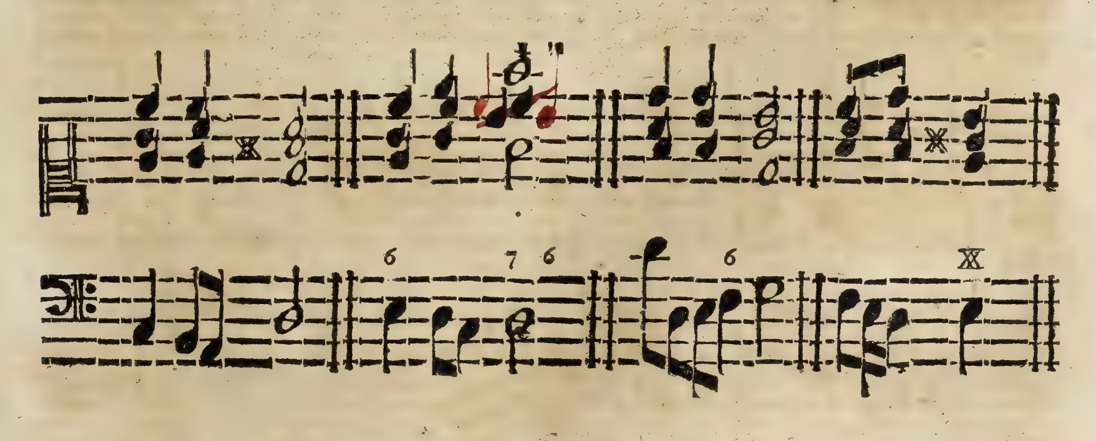
nehmlich die mittlere Note keine eigene Harmonie hat, sondern frey durch passiret. Wobey anzumercken, daß gleichwie bekandter massen, bey allen Noten von gleicher Geltung die erste, 3te, 5te ꝛc. notæ virtualiter longæ, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) langen Noten genennet werden, da hingegen die 2dre, 4te, 6te, ꝛc. Notæ virtualiter breves, oder die (ihren innerlichen Werthe nach) kurtzen Noten heissen: also geschiehet eben dieses bey dem Transitu, und ist die erste und 3te Note von gleicher Geltung jederzeit virtualiter lang, die mittlere aber virtualiter kurtz. In folgenden Exempeln seynd die langen Noten, von welchen jedesmahl der Transitus in die 3e seinen Anfang nimmet, mit Strichlein bezeichnet:

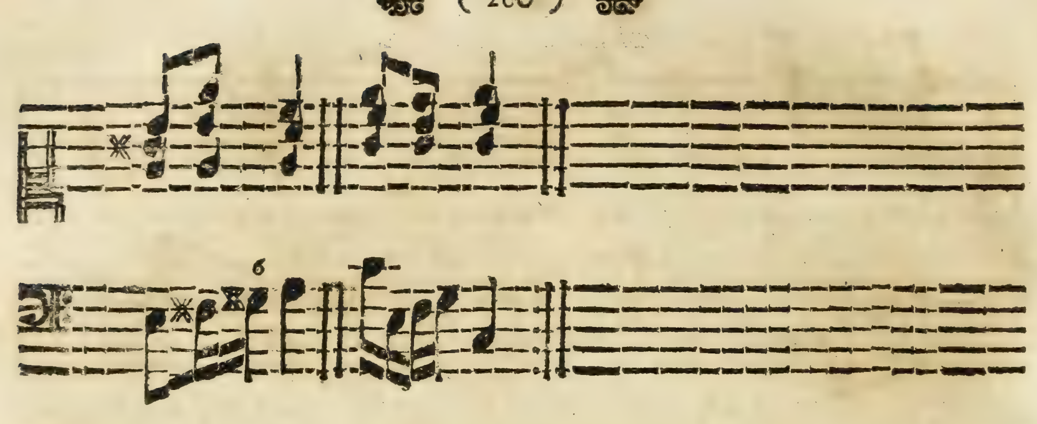


§. 4. Es

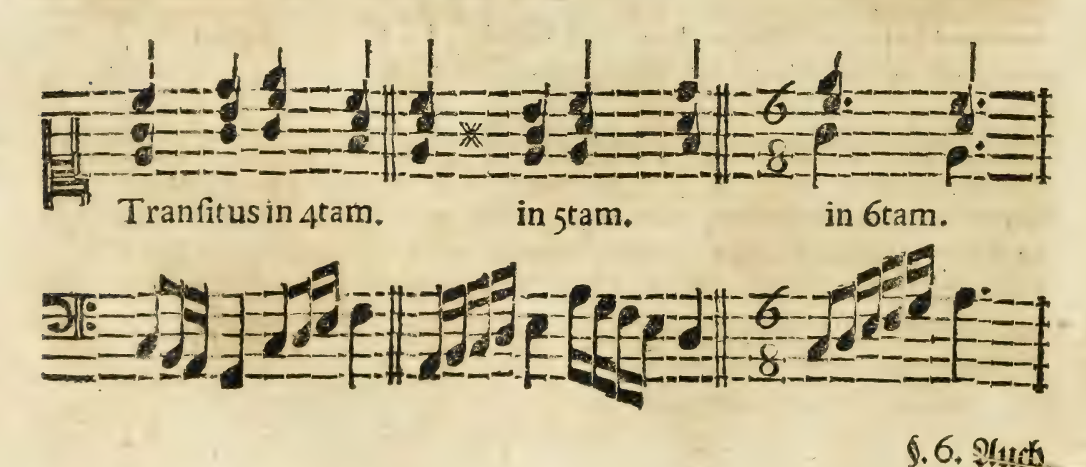


§. 4. Es ist aber der Transitus zweyerley: regularis und irregularis. Der Transitus regularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde richtig anschläget oder consoniret, die nechstfolgende virtualiter kurtze Note aber im durch passiren dissoniret, wie das nechst vorhergehende Exempel durchgehends ausweiset. Transitus irregularis ist, wenn die virtualiter lange Note zum Accorde falsch anschläget, oder dissoniret, die darauff folgende virtualiter kurtze Note aber erst consoniret, oder mit dem vorgeschlagenen Accorde eintrifft, wie aus folgenden Exempeln erhellet:
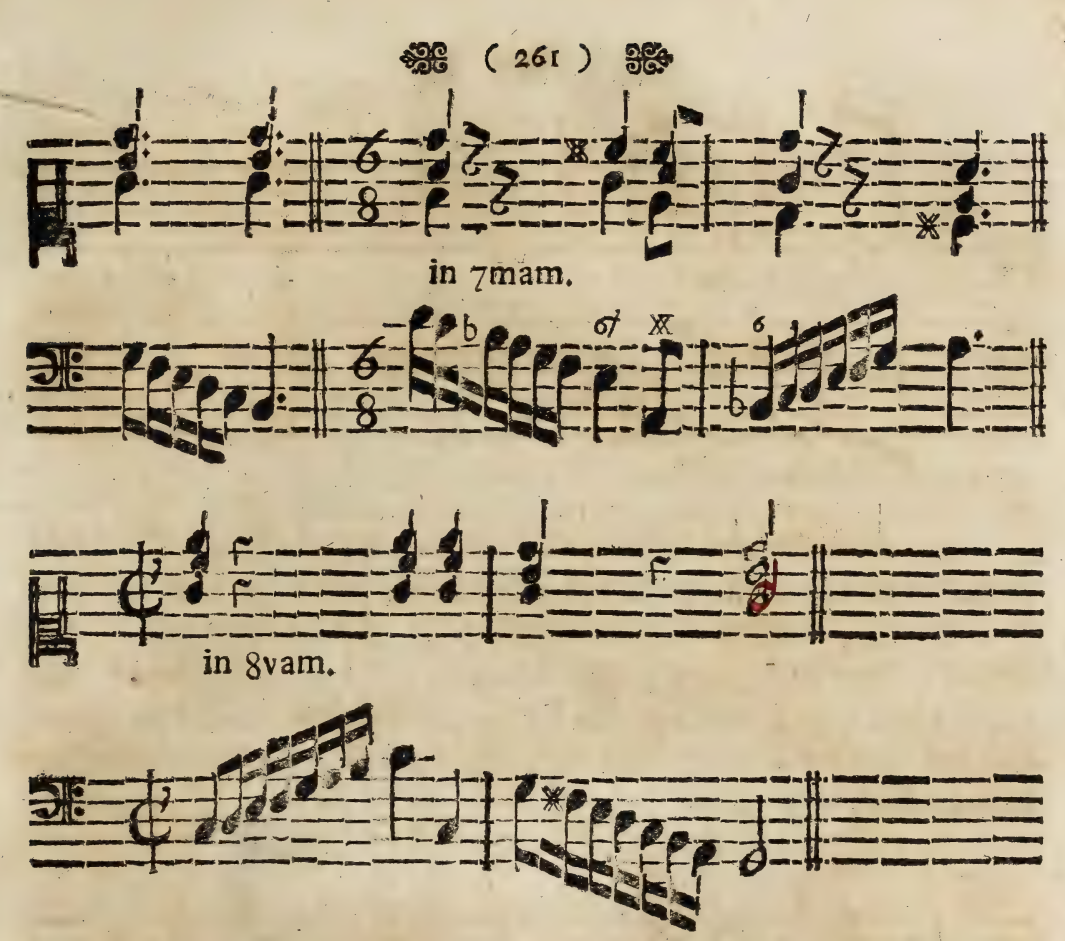




§. 5. In sensu lato & improprio, oder in weitläufftigen Verstande heisset Transitus auch ein freyer Durchgang in die 4te und 5te. Ja man kan den Transitum endlich biß in die 6te, 7me und 8ve extendiren, wenn alle dazwischen, gerade auff- oder unterwerts gehende Noten, keine eigene Harmonie haben, sondern frey durch passiren, wie es die Invention des Componisten offt mit sich bringet, und folgende Exempel alle Casus erläutern;

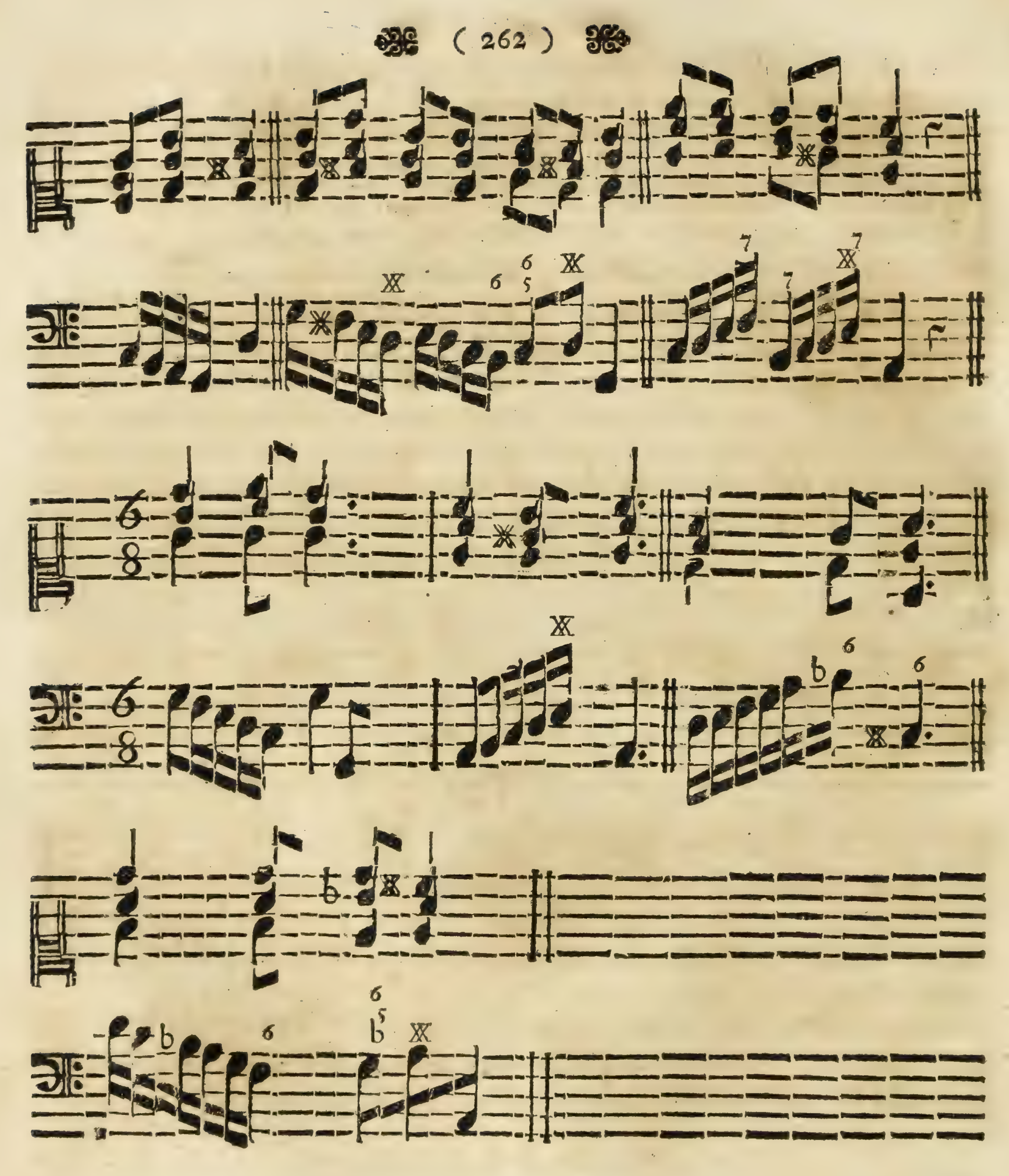


§. 6. Auch



§. 6. Auch bey dergleichen vielen durchgehenden Noten pfleget der Transitus irregularis öffters angebracht zu werden, da denn über der letzten virtualiter langen Note (welches die penultima ist) der Accord der drauff folgenden kurtzen Note anticipiret wird, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen. Am besten erkennet man diesen Transitum, wenn die letzte kurtze Note mit einer Ziffer bezeichnet, oder nach derselben ein Sprung erfolget. z. E.

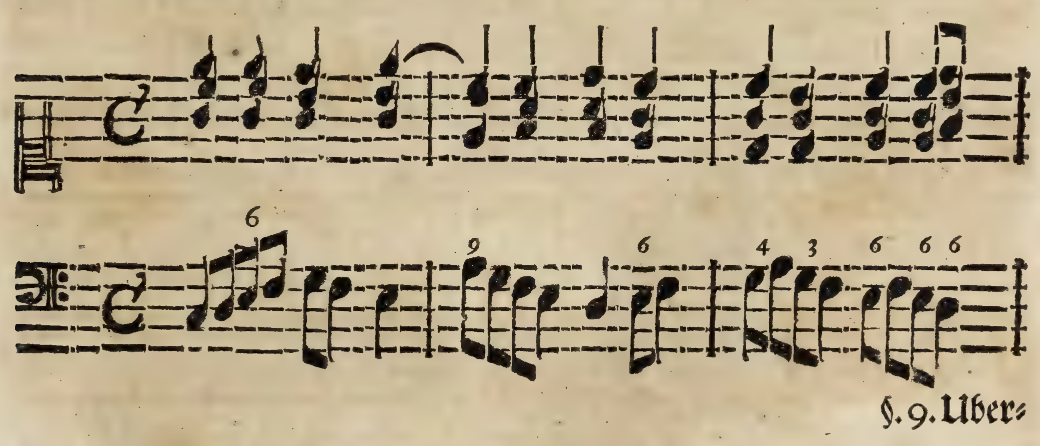
§. 7. Die



§. 7. Die

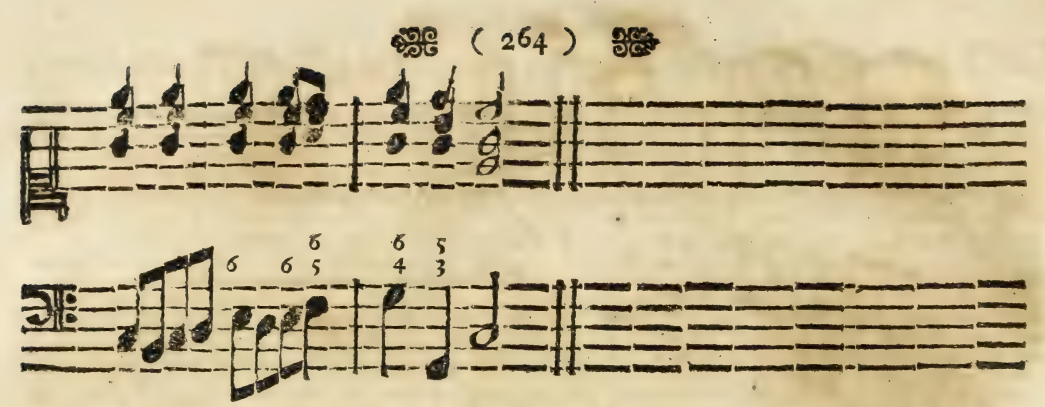
§. 7. Die geschwinden Noten aller gebräuchlichen Tacte nun zu untersuchen, so fangen wir von dem ordinairen egalen oder mit C bezeichneten Tacte an, welcher uns in allen übrigen Musicalischen Tacten zum Modell dienen wird. Es passiren aber bey besagten egalen Tacte insgemein die 8tel und 16 theil vor geschwinde Noten.

§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und niedersteigende halbe und gantze Tone) oder per saltus, (durch Sprünge.) Wenn sie per gradus gehen, so wird nach der bekandten Regel ordentlicher Weise zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur ersten und 3ten) der gehörige Accord angeschlagen, die virtualiter kurtzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) passiren frey durch: sie müsten denn ihre eigene Ziffern über sich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweisen:

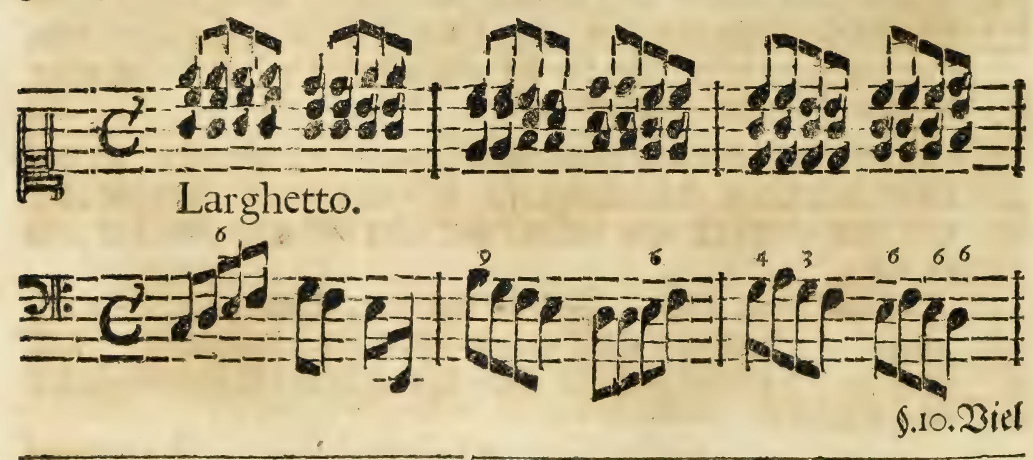


§. 9. Uber-

(a) Es versteht sich von sich selbst, daß der Componist überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und solches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber solches nicht geschicht, so muß der Accompagnist wissen, wie er ordentlich mit denen geschwinden Noten umspringen soll, und eben hiervon ist die Rede in diesen Capitel.

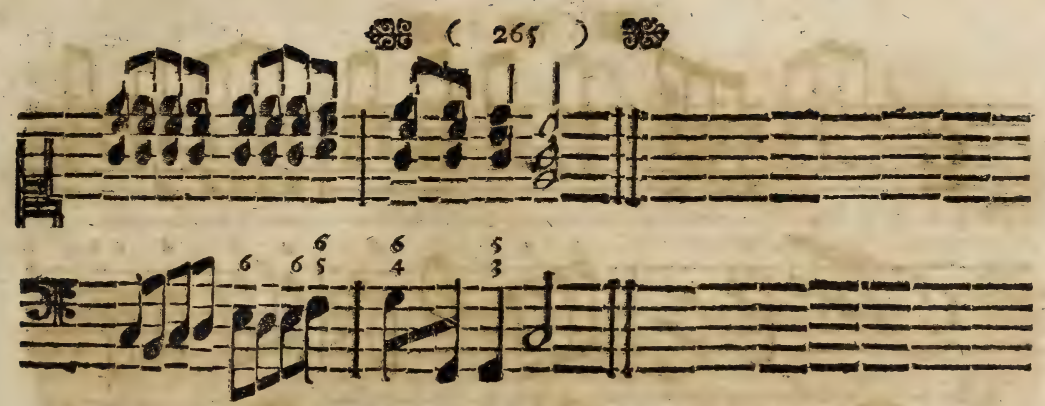


§. 9. Uberhaupt ist zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geschwinden Noten ein grosser Unterscheid zu machen ist, wenn man auff Pfeiffwerck, oder Saitenwerck accompagniret. Auff jenen mag man die rechte Hand so lange liegen lassen, biß die durchgehenden Noten vorbey, (b) folgbar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniret, auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bey langsamer Mensur) viel zu leer ausfallen, weswegen man auff dergleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederhohlen pfleget, z. E.



§. 10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerck die einmahl angeschlagenen Tone beständig hören lässet, und also keiner allzuöfftern Anschlagung von nöthen hat.



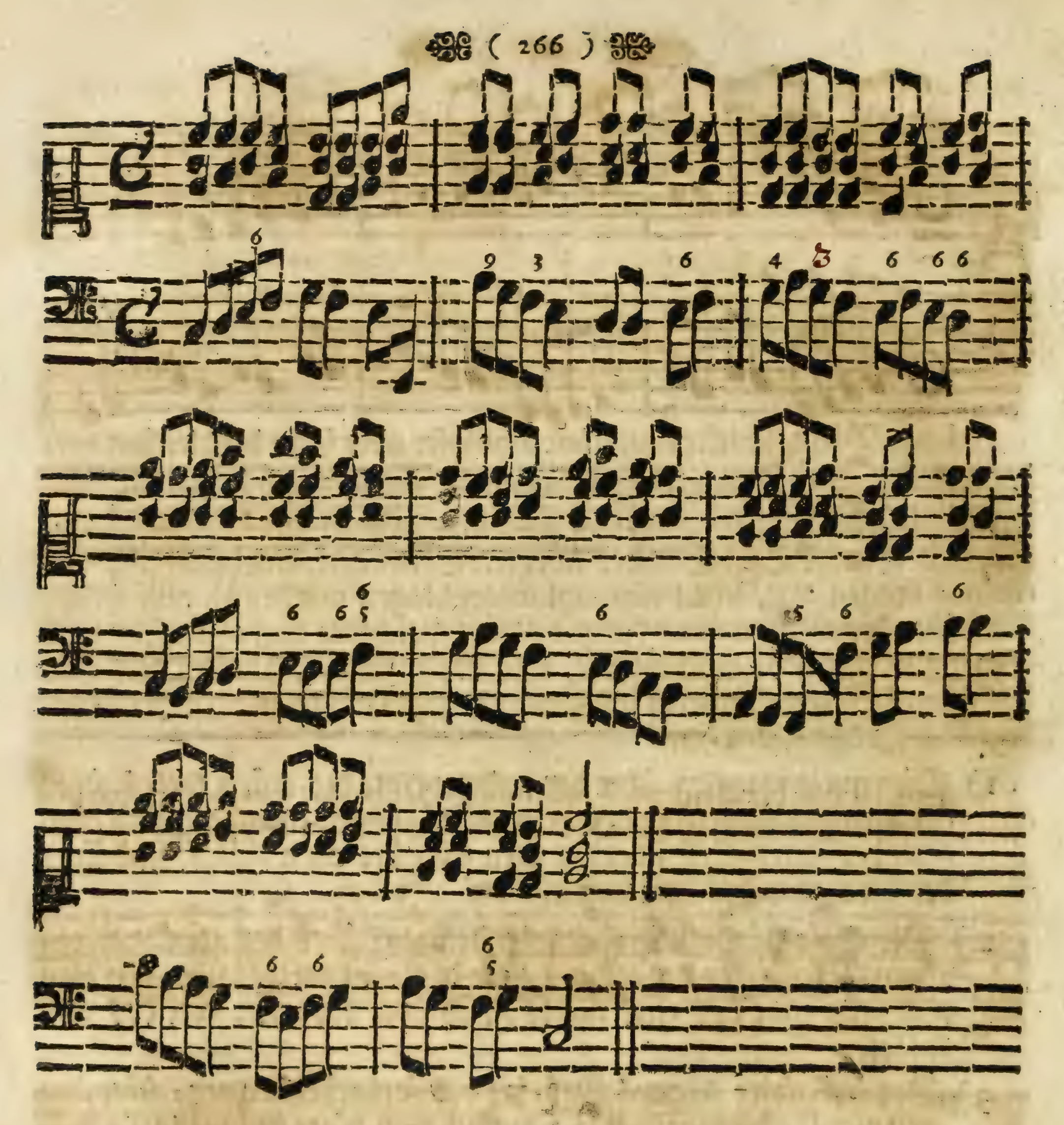
§. 10. Viel geschickter, und harmoniöser aber fället dergleichen verdoppeltes Accompagnement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden 8teln in 3en suchet fortzugehen, (iedoch nebst Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note schon einmahl angeschlagen worden:) auff welche Arth über denen virtualiter kurtzen Noten gleichsam von ohngefehr bald die 7ma in transitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entstehet, das folgende Exempel dienet zur Erläuterung, und zwar entstehet in selbigen bey fortgehenden 3en.

1.) Die 7ma in transitu, über der andern Note des ersten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.

2.) Die 6te entstehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.

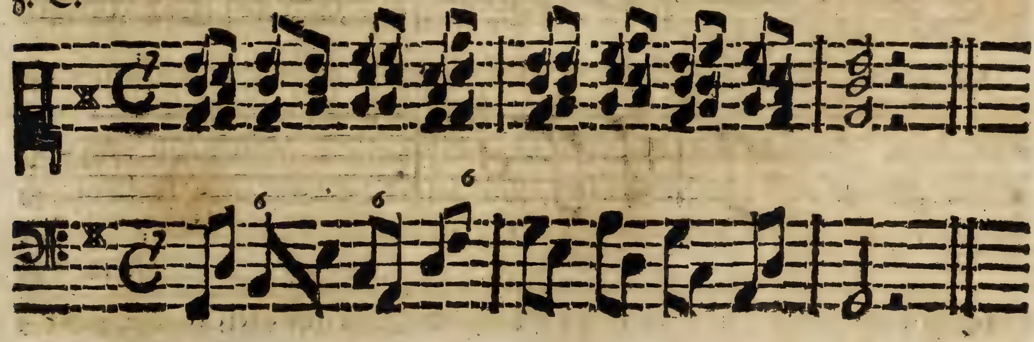
3.) Der ordinaire Accord entstehet bey fortgehenden 3en, über der 4ten Note des ersten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3ten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:

 §. 11. Wenn



§. 11. Wenn nur 2. oder 4. 8theile per gradus gehen, und hernach ein Sprung erfolget, so haben die virtualiter kurtzen Noten ihren eigenen Accord. z. E.

§. 12. Eben dergleichen Tractament haben die virtualiter kurtzen 8tel bey einer moderaten Mensur, wenn sie in lauter Sprüngen stehen, z. E.



§. 13. Wenn aber die Mensur dieses ordinairen langsamen Tactes sehr geschwind gehet, z. E. im Semi-allabreve, im ouverteur-Tacte, oder wo nebst dem vorgezeichneten ₵ oder ₵ ein darunter gesetztes allegro oder presto vorhanden, ꝛc. so werden die 8tel wegen ihrer Geschwindigkeit nicht mehr als 8tel, sondern als 16theil angesehen, und tractiret. Weil nun in diesen Falle die erstern von denen letztern ihr Tractament erborgen; so wollen wir diese, nehmlich die 16theil zum Grunde setzen, und zu Erspahrung doppelter Wiederhohlungen einem Anfänger so viel voraus sagen, daß er alle folgende, §. 14. biß §. 21. von denen 16theilen gegebene Regeln auch von denen geschwinden 8teln verstehen, und in allen beygefugten Exempeln zur Noth die 16theil in 8theile von selbst verwandeln könne, wofern er überflüßige Exempel zu haben verlanget.

§. 14. Die 16theile gehen gleich denen bißherigen 8teln entweder per gradus, oder per saltus, wobey wir überhaupt 5. Casus zu betrachten haben, als:

1.) Wenn 4. zusammen gezogene 16theile sämtlich per gradus gehen.
2.) Wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein eintziger Sprung vorhanden.
3.) Wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. biß 3. Sprünge vorhanden.
4.) Wenn 4. zusammen gezogene 16theil ein Arpeggio eines eintzigen Accordes darlegen.
5.) Wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen.

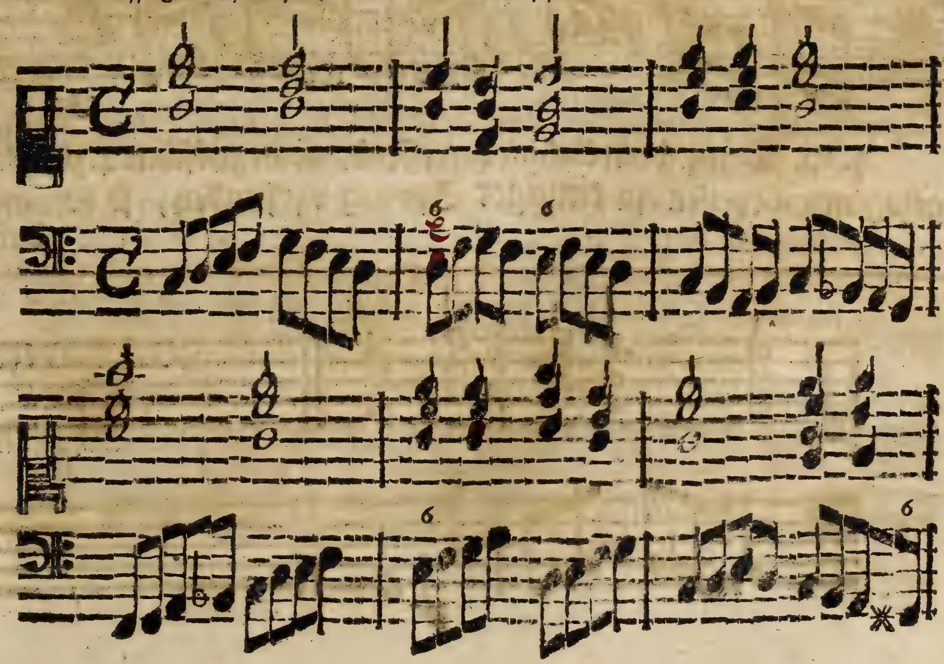
§. 15. Den ersten Casum anlangend, wenn 4. zusammen gezogene 16theil gerade auff oder absteigen, und folget kein Sprung hernach, so haben sie alle 4. nur einen Accord (c) gehen sie nicht gerade auff- oder abwerts,

(c) Einfach oder doppelt angeschlagen, nach dem Unterscheide der Mensur, und des Pfeiff- oder Saiten-Werckes.

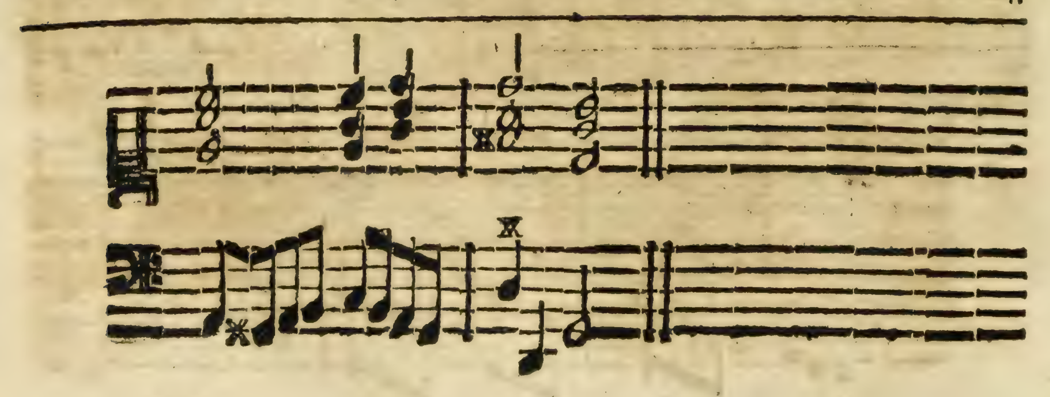
abwerts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück, so haben nur 2. und 2. einen Accord. (d) Gehen aber 4. 16theil gerade auff- oder abwerts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurtzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey dem 3ten 16theile der zum 4ten 16theile gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie alle Casus aus folgenden Exempel erhellen: (*)

(d) Uber der 11ten Note des 3ten Tactes erscheinet eine 6. weil sie aber in praxi nicht allzeit in diesen Casu darüber gezeichnet wird, wie es wohl solte seyn: so kan sich ein Anfänger diese Exception wieder obige Regel mercken, daß so offt bey besagter Clausul das erste 16 theil den ordinairen Accord über sich hat, so offt passiren die übrigen 16theile frey durch, weil sie als eine blosse variation eines eintzeln 4tels angesehen werden.

(*) Im Semi-allabreve oder sonst geschwinder Mensur der 8tel würde dieses Exempel also erscheinen, wie folget. Und auff solche Arth kan sich ein Anfänger bey allen künfftigen Exempeln die Noten verdoppeln:
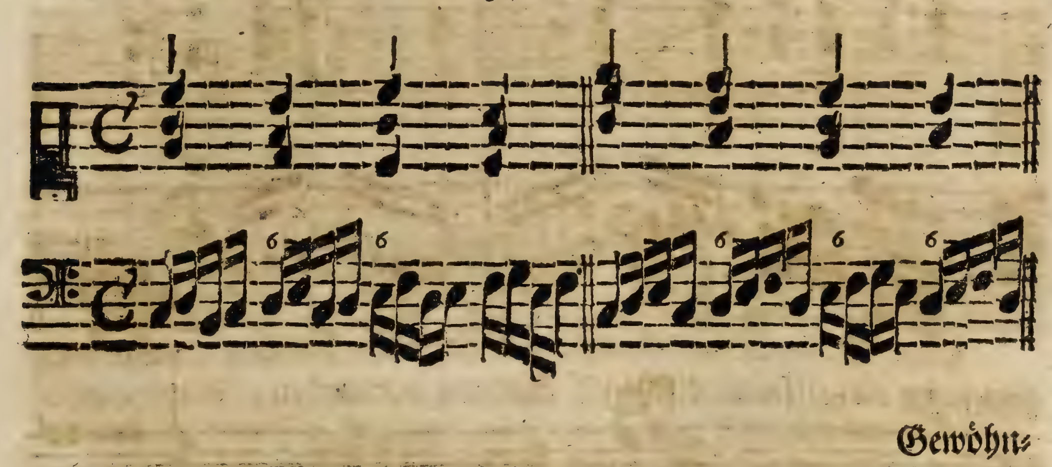


§. 16. Den andern Casum betreffend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein eintziger Sprung vorhanden, so kömmet es darauff



darauff an, ob die fundamental-Note, woraus diese 16theile entsprungen, (e) ein eintziges 4tel oder 2. fortgehende 8tel gewesen. Letztern Falles haben die 4. 16theile 2. besondere Accorde, erstern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterscheid nicht zu judiciren vermag, als wollen wir die gewöhnlichsten (f) Clausuln varirter 4tel und 8tel von dieser Arth, (da nehmlich zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen ein eintziger Sprung vorhanden) hier beyfügen, und das gehörige Accompagnement darüber angeben:

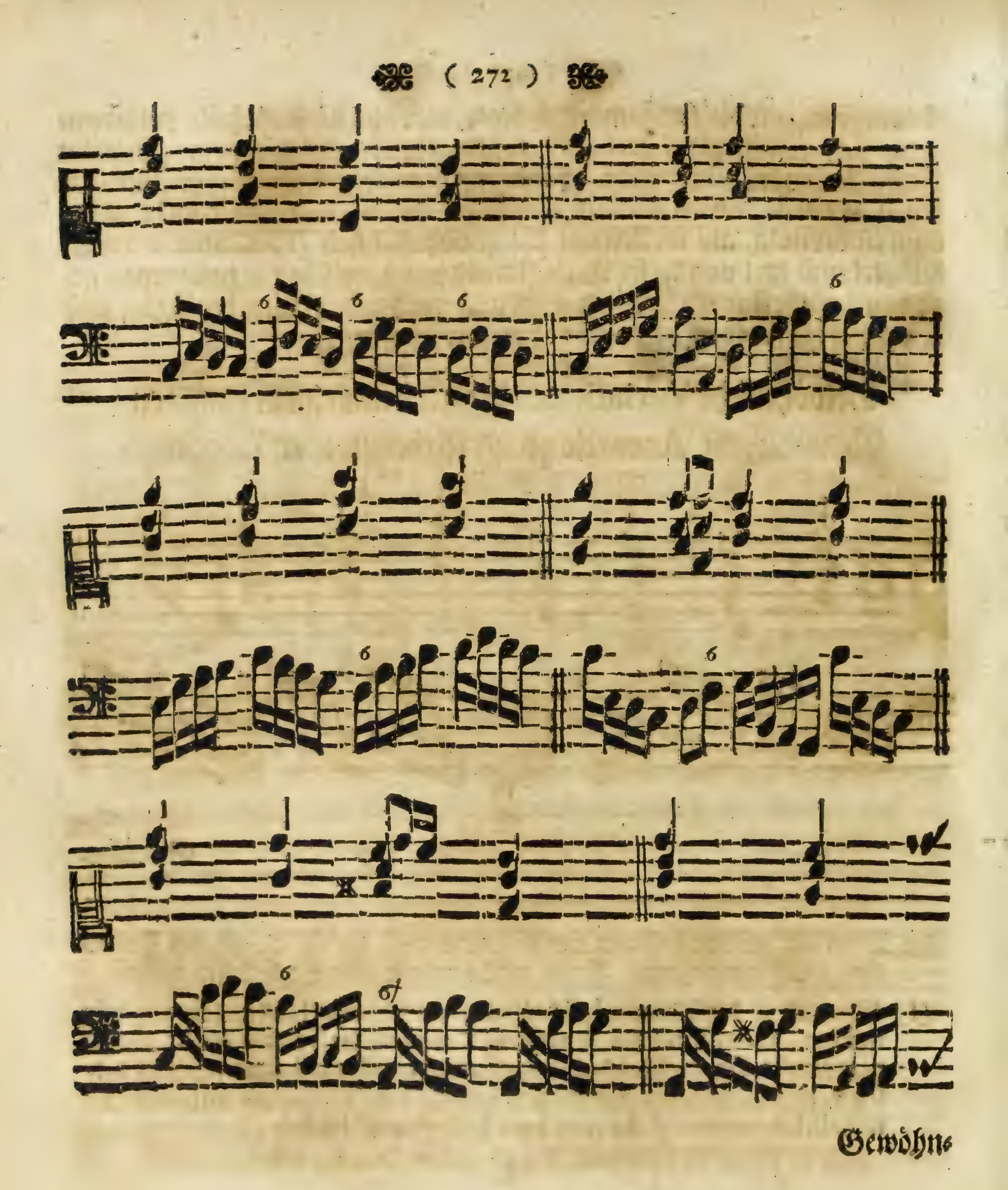
Gewöhnliche Variationes der 4tel, mit einem eintzigen Accorde zu 4 = 16theilen:



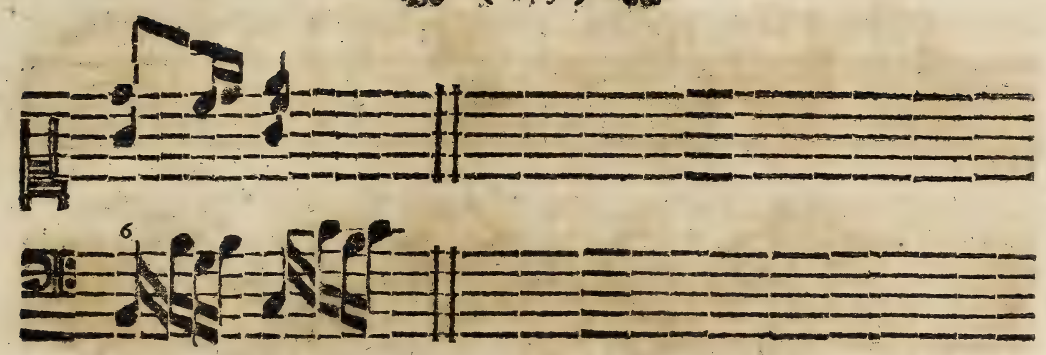
Gewöhn=

(e) Denn alle geschwinde Noten seynd nichts anders, als variationes oder Zerbrechungen solcher langsamen Noten, welche an jener ihrer Stelle stehen kunten.

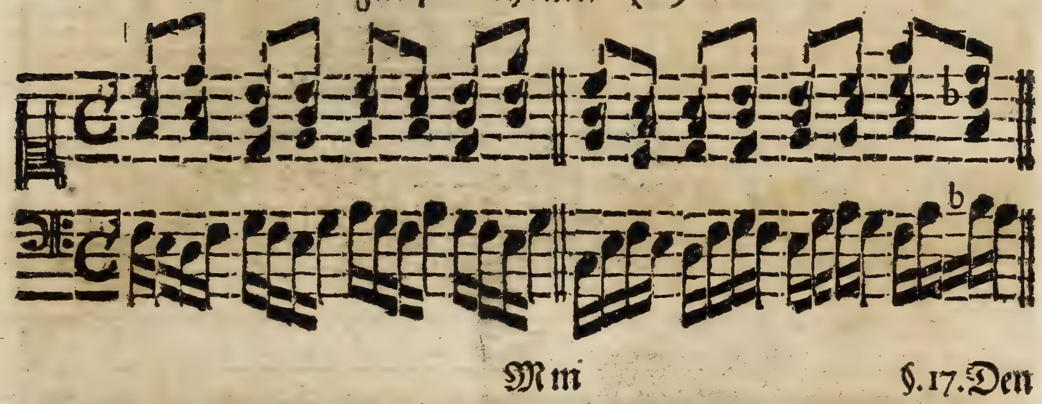
(f) Denn alle in der Natur mögliche Variationes solcher 4tel und 8tel können desto weniger specificiret werden, je mehr ein Componist die Freyheit behält, täglich neue zu erdencken, welche jedoch insgesammt entweder mit eigenen Ziffern versehen, oder so beschaffen seyn müssen, daß man ihr Tractament nach denen gewöhnlichen Regeln und Exempeln gar leicht beurtheilen kan.



Gewöhn-

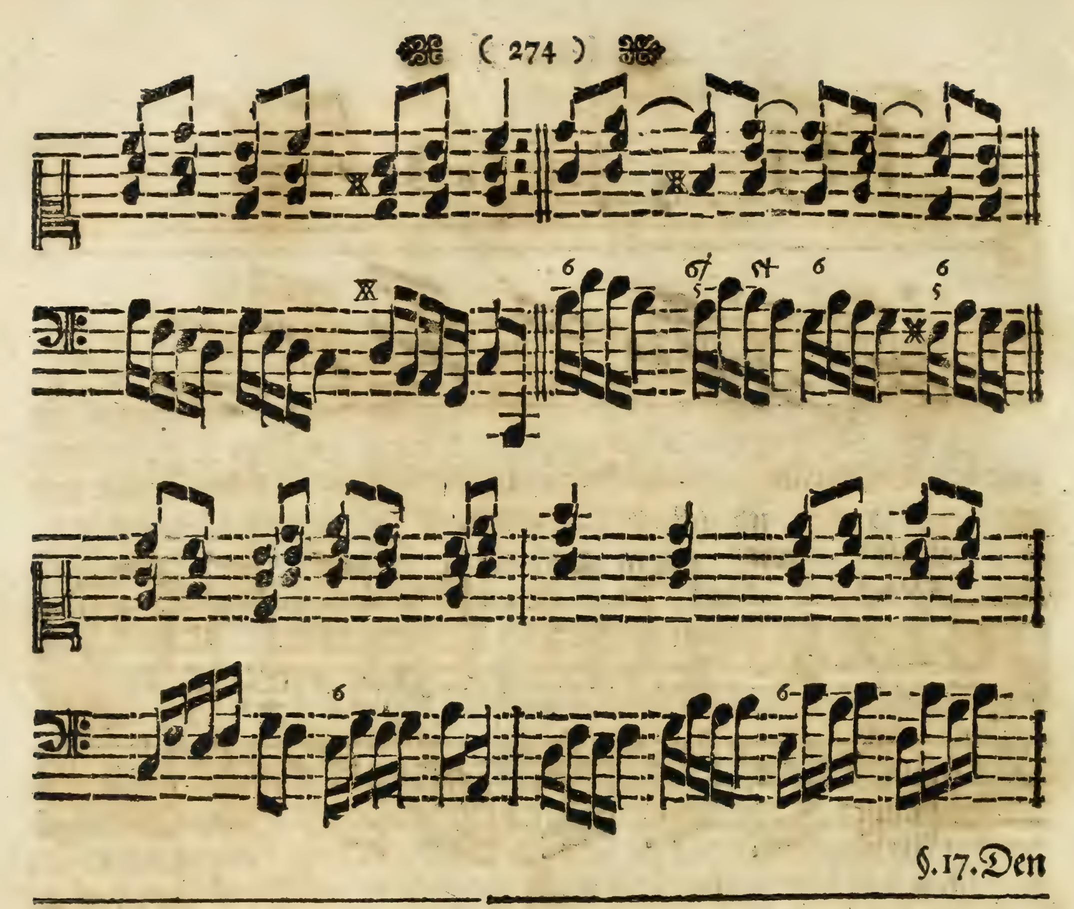


Gewöhnliche Variationes der 8tel, mit zwey Accorden zu 4 = 16theilen. (**)



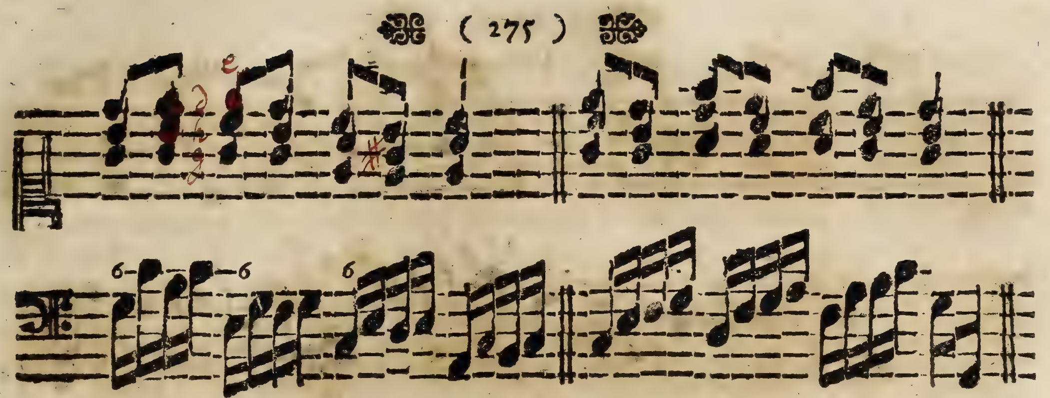
Mm   §. 17. Den

(**) Uber diese Variationes wollen wir folgende Anmerckungen machen. Bey dem ersten und andern Exempel stecken die fundamental-Noten jederzeit in dem ersten und 3ten 16theil. Bey dem dritten Exempel aber bleiben das erste und 4te 16theil iederzeit die fundamental-Noten, es mag ein Sprung hernach erfolgen oder nicht. Denn das andere 16theil wird bey dieser Variation als eine Anticipation des nachfolgenden Satzes, und das 3te 16theil als ein Transitus irregularis angenommen. Das 4te Exempel zeiget, daß auch iezuweilen in einem bezifferten General-Basse einerley Clausuln von gantz unterschiedenen Accompagnement vorkommen können. Denn oben funden wir eben diese Clausul mit einem eintzigen Accorde unter denen varirten 4teln, hier aber zeigen die darüber stehenden signaturen, daß sie wollen schon bey dem 3ten 16theil resol-



§. 17. Den

viret werden, und daß folgbar 2. 8tel allhier die fundamental-Noten seynd. Bey dem 5ten Exempel passiret das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes, und geben das erste und letzte 16theil iederzeit die 2. fundamental-Noten ab, es mag ein Sprung hernach folgen, oder nicht: ausgenommen in dem eintzigen Casu werden sie als eine Variation eines eintzigen 4tels angesehen, wenn das erste 16theil den ordinairen Accord über sich hat, und das andere 16theil nur eine 3e über sich springet, wie die erste Helffte des andern Tactes, und die 4. letzten 16theil des Exempels ausweisen. Bey dem 6ten und letzten Exempel stecken die 2. fundamental-Noten im ersten und 4ten 16theil. Es entscheidet aber hier der darauff folgende Sprung die Sache, weil wir eben diese Clausul oben unter denen varirten 4teln mit nur einem Accorde gesehen. Dahero kan man statt vieler Exempel, die man etwan von varirten 8teln dieser

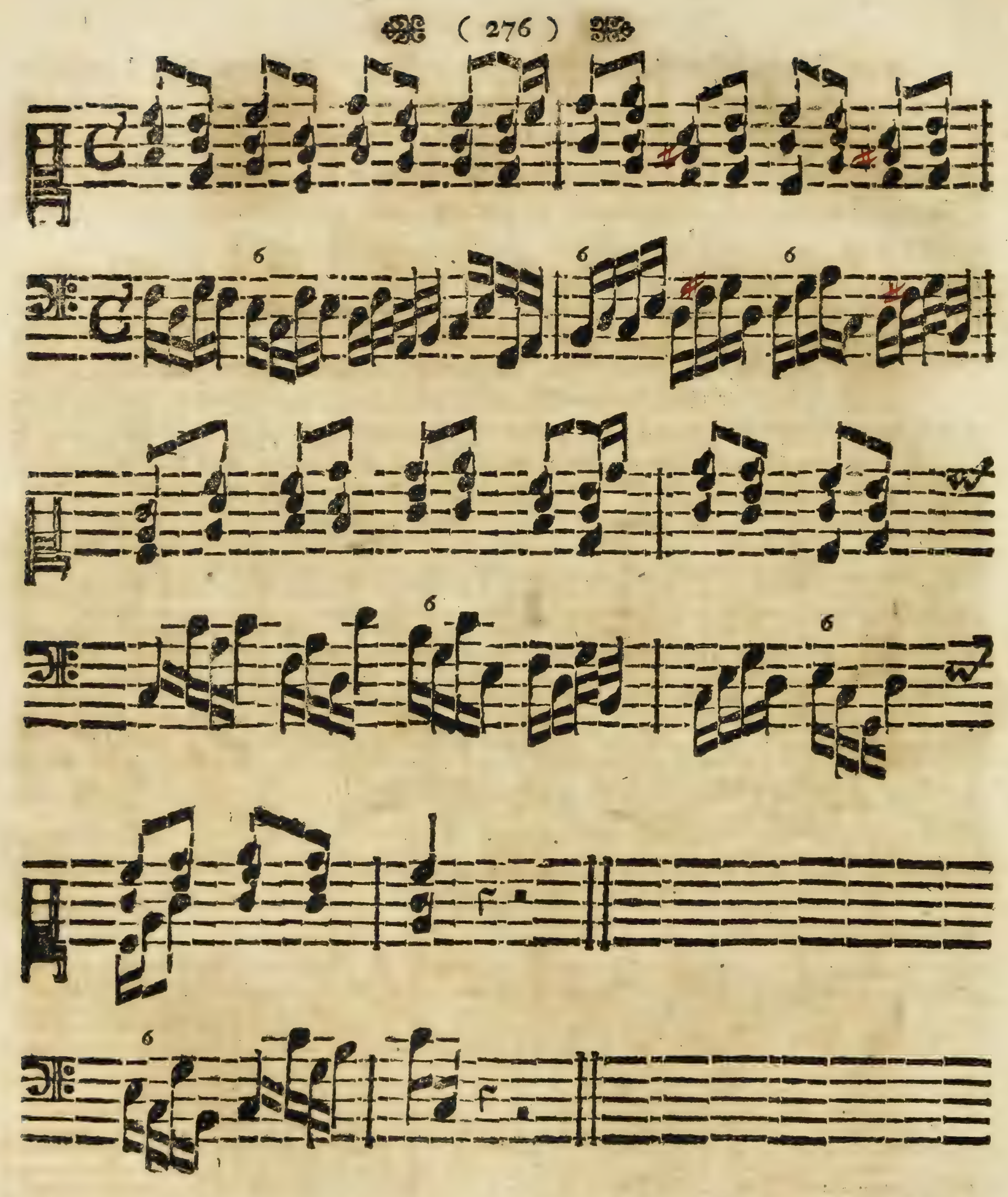


§. 17. Den dritten Casum anlangend, wenn zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen 2. biß 3. Sprünge vorhanden, und das dritte und 4te 16theil schicken sich nicht **beyde zugleich** (g) in den Accord des ersten 16theiles, so wird zu dem 3ten 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Folgendes Exempel zeiget viererley Arthen solcher springenden 16theile, welche insgesamt einerley Tractament haben. Nehmlich im ersten Tacte befinden sich iedesmahl 2. Sprünge zwischen denen ersten 3. 16theilen, im andern Tacte aber zwischen denen ersten beyden und letzten beyden 16theilen. Im 3ten Tacte seynd zwischen 4. zusammen gezogenen 16theilen iedesmahl 3. Sprünge vorhanden, i. e. sie stehen in lauter Sprüngen, iedoch dergestalt, daß ebenfalß wie bey denen vorhergehenden Arthen, weder das 3te noch 4te 16theil in dem Accord des ersten begriffen, da hingegen im 4ten Tacte bey eben so viel Sprüngen das 3te 16theil zwar in dem Accorde des ersten 16theils begriffen, das 4te aber sich niemahls dazu räumet, und folgbar auch hier nur 2. 16theile auff einen Accord gehen:

 §. 18. Den

Arth noch beyfügen könte, sich diese Regel überhaupt mercken: Daß, so offt nach solchen 4. 16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung vorhanden, wiederum ein Sprung erfolget, so offt hat das 4te 16theil, als eine fundamental-Note, seinen eigenen Accord.

(g) Denn es geschiehet offt, daß das 3te 16theil sich zum Accord des ersten 16theiles schicket, wie in obigen Exempel der 4te Tact ausweiset: allein so offt das 4te 16theil nicht auch zugleich mit in diesen Accord begriffen, so ist es ein Zeichen, daß die fundamental-Noten 2. 8tel seynd, und folgbar dergleichen 4. 16theile 2. besondere Accorde haben müssen.

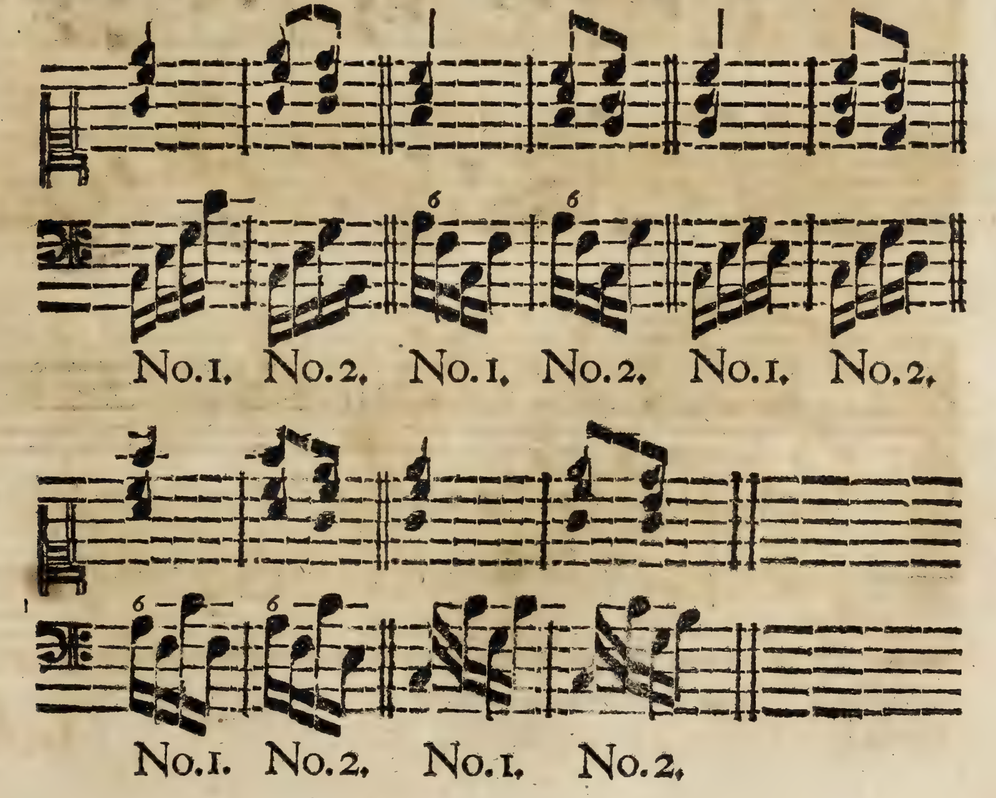


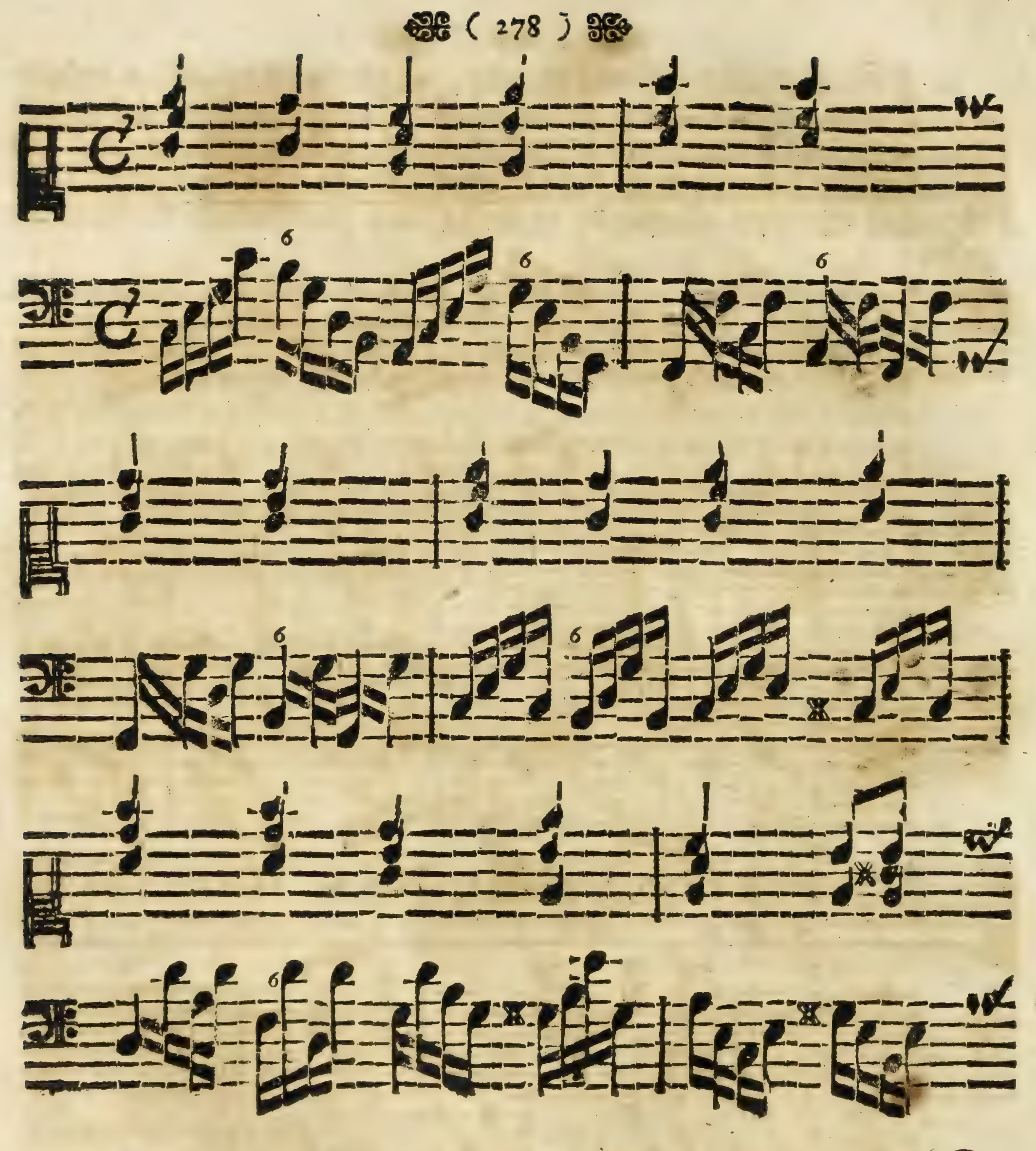
§.18. Den

§. 18. Den 4ten Casum hingegen anlangend, wenn alle 4. zusammen gezogene 16theile sich zum Accorde des ersten schicken, und gleichsam ein Arpeggio desselben darlegen, so haben sie nur einen Accord (h) (einfach oder doppelt nach dem Unterscheide des Instrumentes,) wie folgendes Exempel allerhand, in diesen Casu gewöhnliche Variationes zeiget:

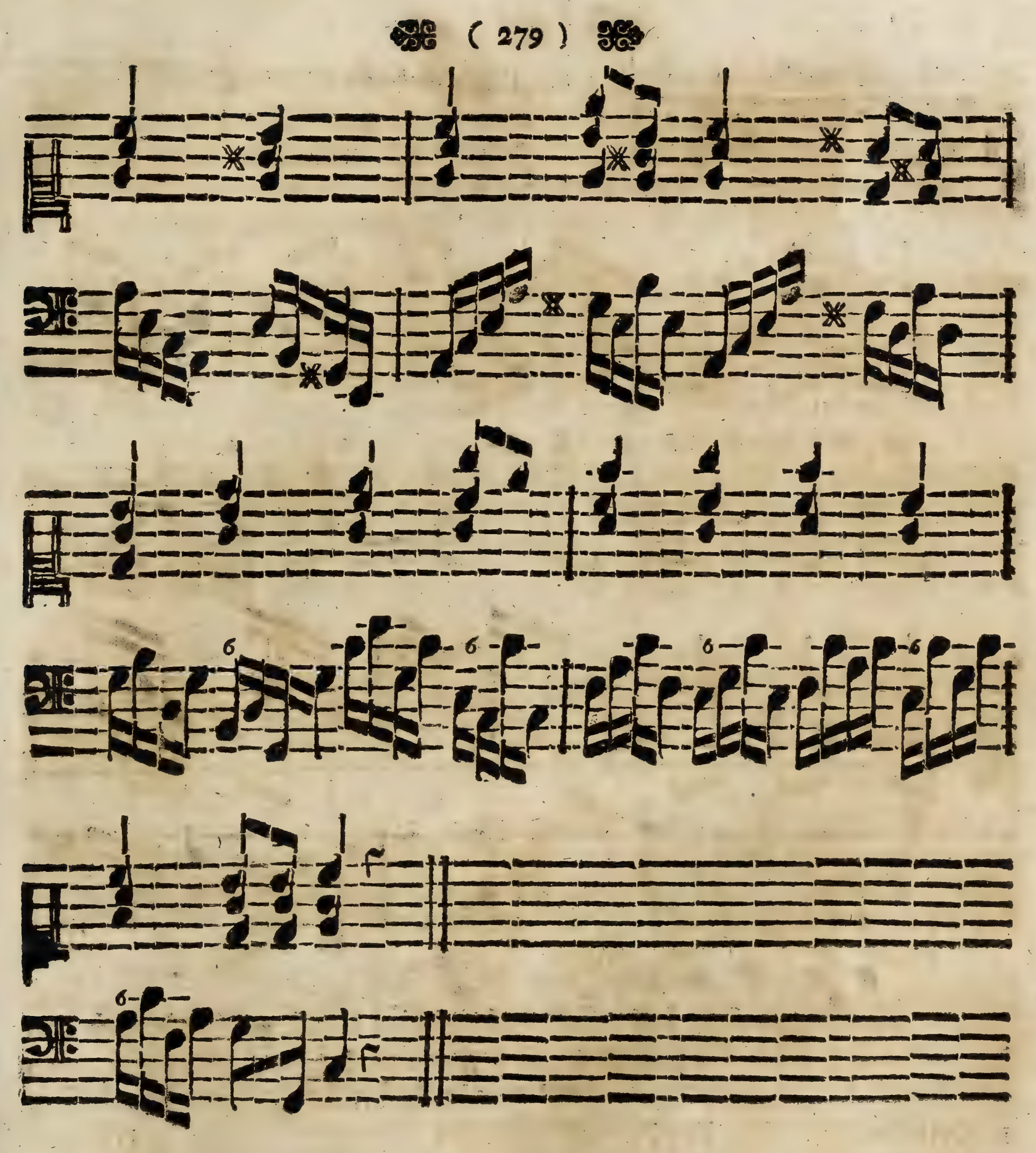
 §. 19. Den

(h) Weil so dann ihre fundamental-Note ein eintziges 4tel ist. Ubrigens kan ein Anfänger den Unterscheid des Accompagnementes, wenn nur die ersten 3. 16theile, und wenn hingegen alle 4. 16theile in dem Accorde des ersten begriffen, aus folgenden Sätzen gar genau bemercken, da die ersten 3 springende 16theile sub No. 1. jederzeit gleiche Claves gegen No. 2. auffweisen, und doch wegen des 4ten Differenten 16theiles ein ungleiches Accompagnement haben:



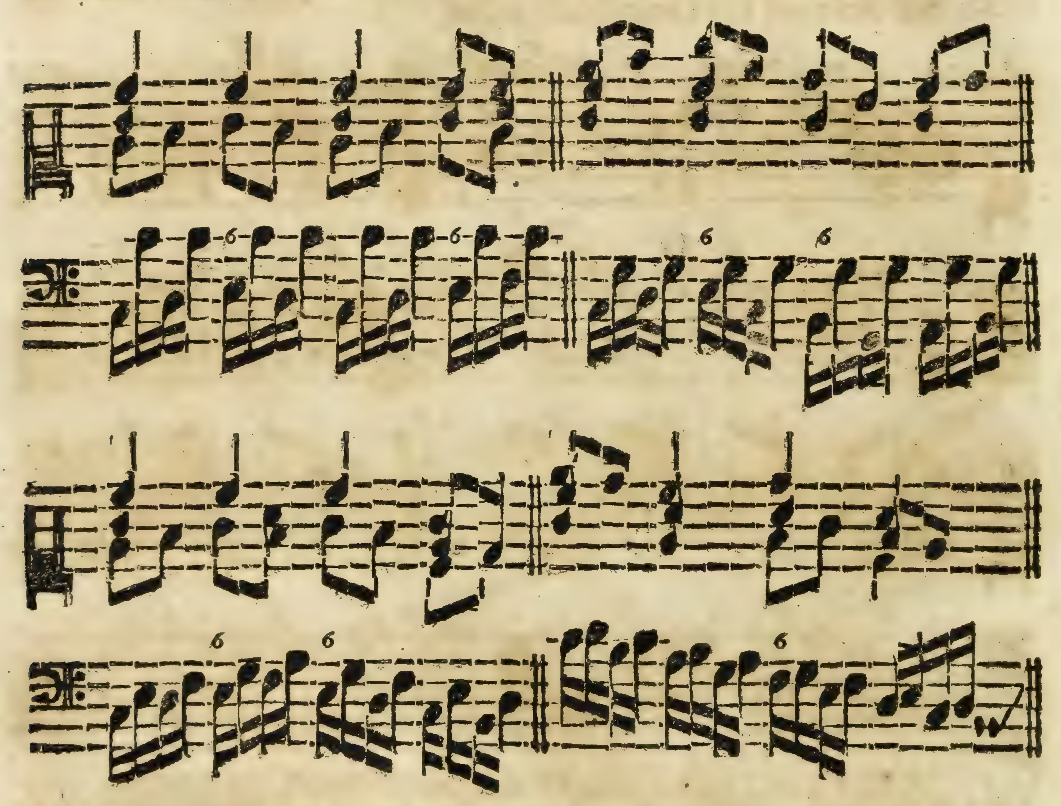


§. 19. Den



§. 19. Den 5ten und letzten Casum betreffend, wenn bey 4. 8. und mehr auff einander folgenden 16theilen die virtualiter langen Noten beständig

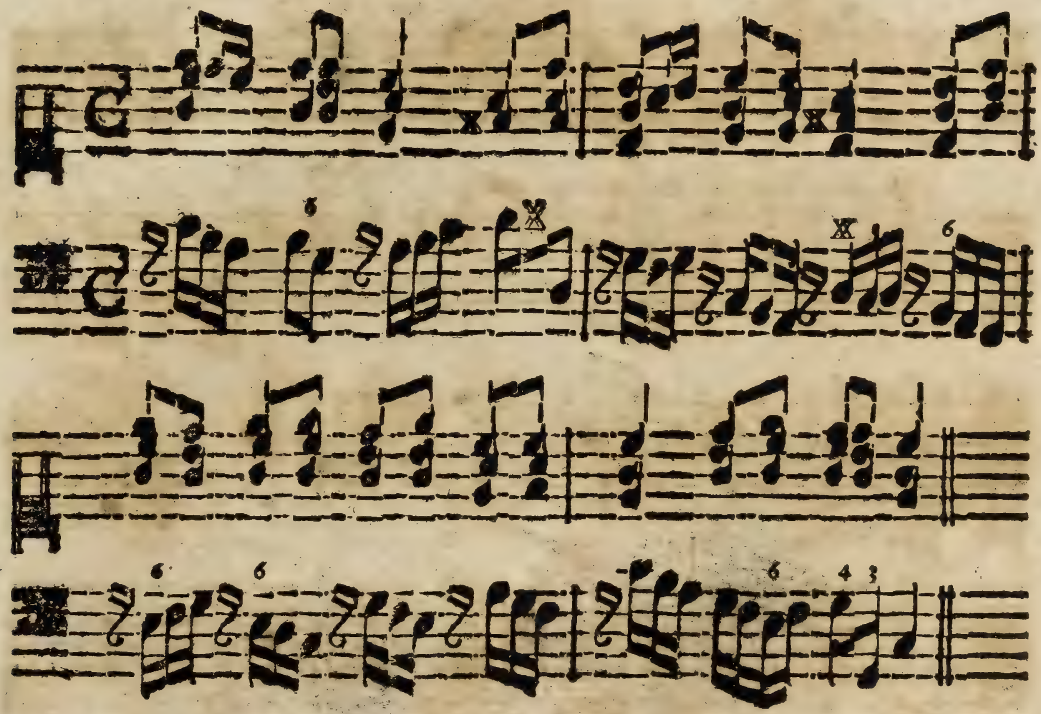
ſtändig per gradus gehen, die virtualiter kurtzen Noten aber in andern Sprüngen ſich auffhalten, ſo gehen zwar auch 4. 16theile auff einen Accord, doch pfleget man hier ſonderlich gern die virtualiter langen Noten mit einhergehenden zen zu begleiten. (i) z. E.
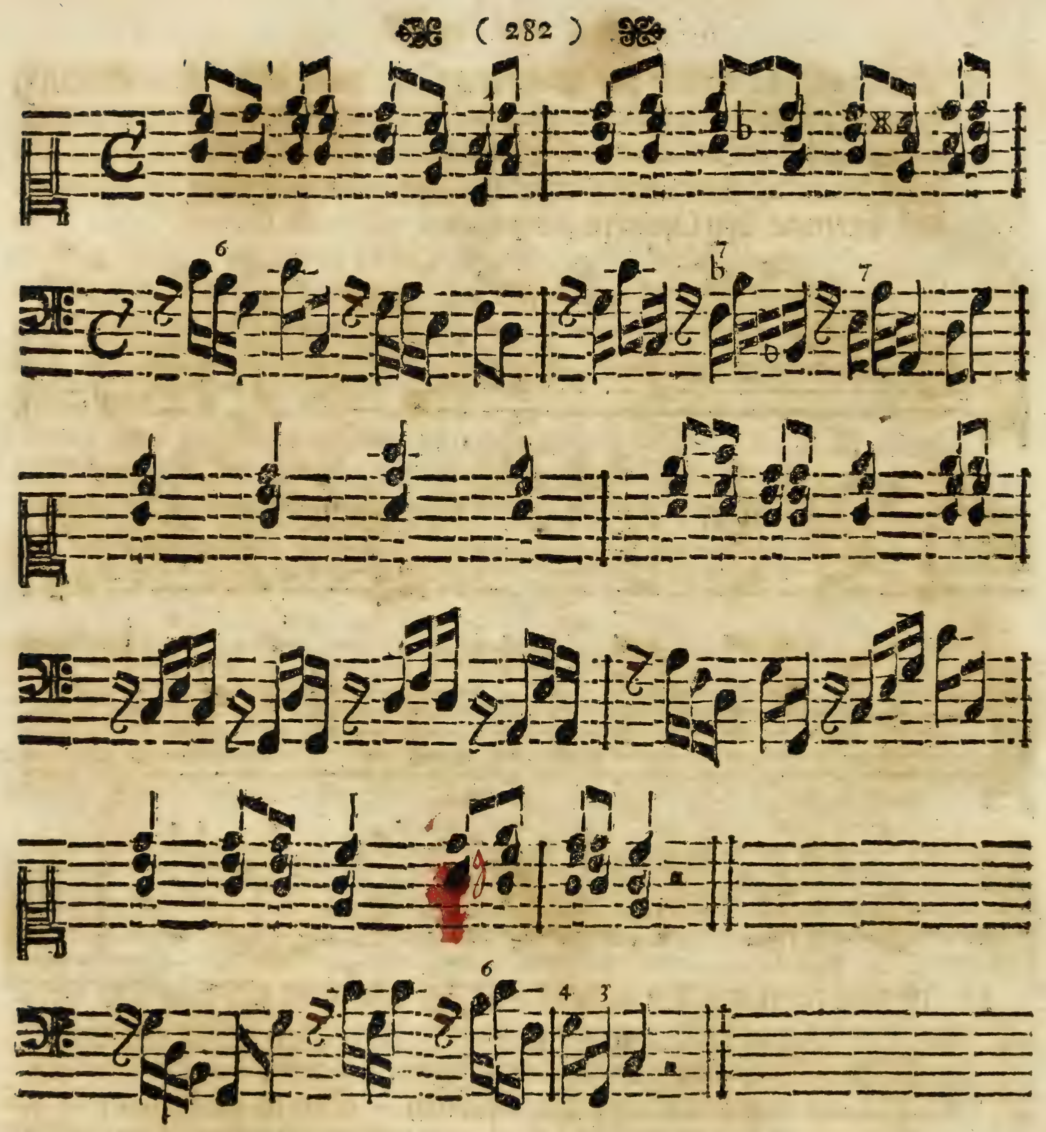


§. 20. Wenn ſtatt des erſten 16theils eine Pauſe vorhanden, ſo kan der Accord der darauff folgenden *Note* vorhero, die *Note* aber ſelbſt, nach geſchlagen werden, wobey mutatis mutandis die bißherigen Regeln der 16theile kürtzlich alſo zu appliciren ſeynd: 1) Wenn

(i) Eben wie oben §. 10. von denen per tranſitum gehenden 8teln geſaget worden, die allhier die fundamental-Noten abgeben.

1) Wenn alle 3. 16theil per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so wird ein eintziger Accord (einfach oder doppelt) dazu angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeiget.



2) Ist aber zwischen der andern und dritten Note ein Sprung vorhanden, oder es springen alle 3. Noten, die beyden letzten aber seynd nicht im Accorde der ersten Note begriffen, so wird bey dem andern 16theil ein neuer Accord angeschlagen. Seynd hingegen alle 3. springende Noten in dem Accorde der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord (einfach oder doppelt angeschlagen) folgendes Exempel erläutert alle Casus:

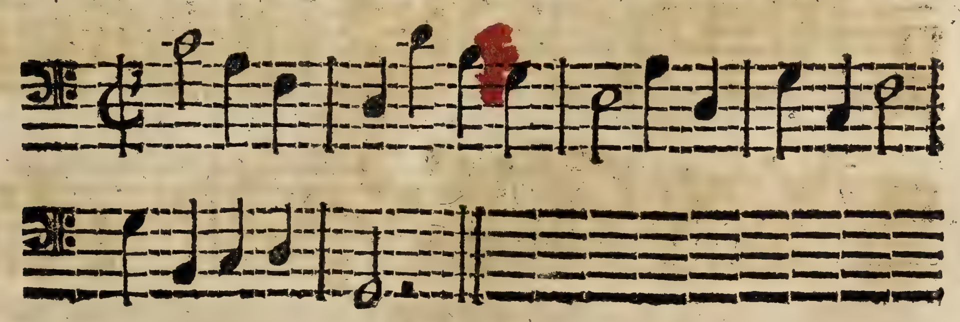


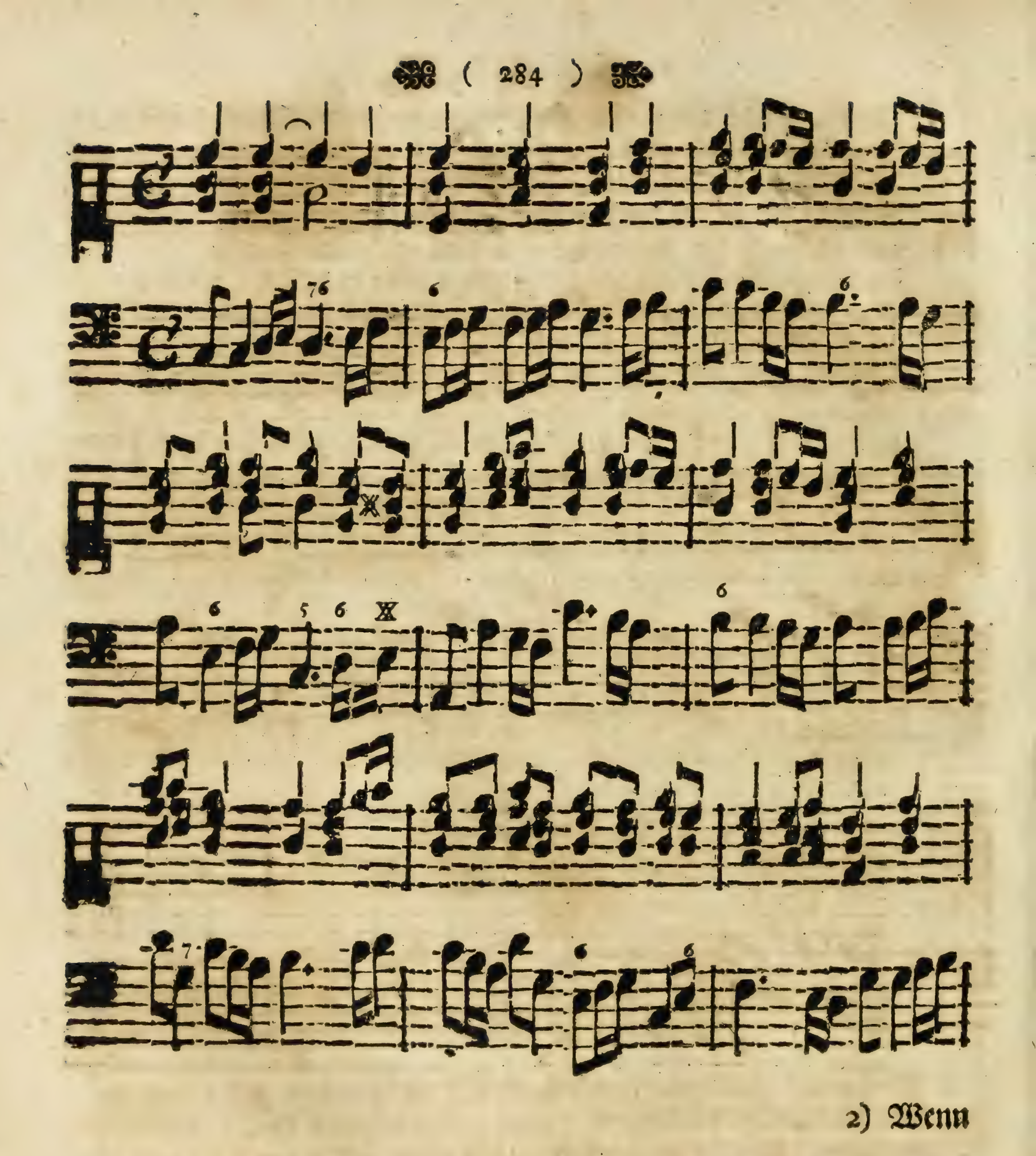
§. 21. Die 8tel und 16theil werden auf unterschiedene Arth mit einander verknüpffet, wovon wir folgende Anmerckungen machen wollen:

1) Zwey

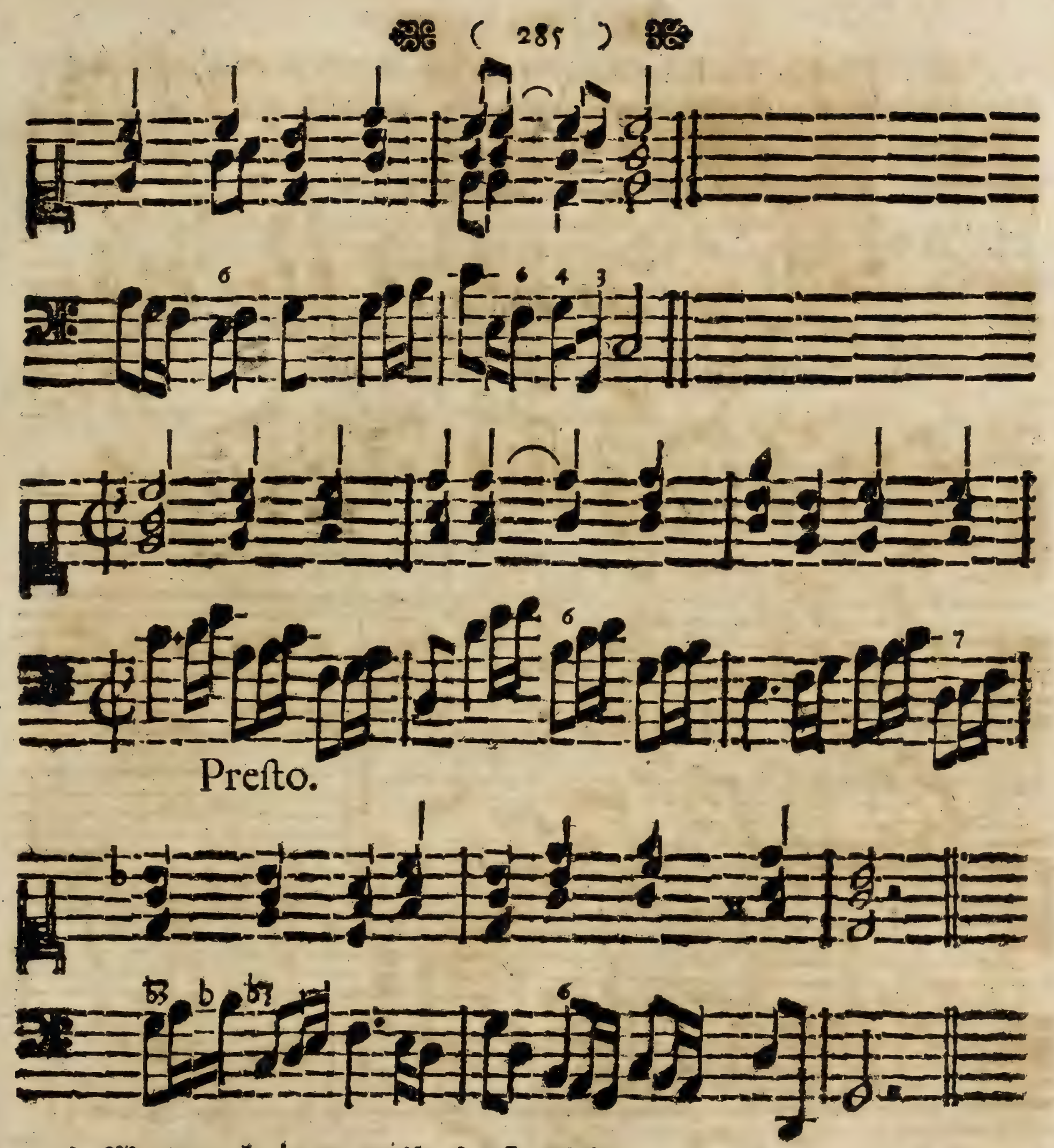
1) Zwey gerade auff- oder unterwerts gehende 16theil passiren ordentlicher Weise nach einem 4tel, 8tel oder 8tel-puncte frey aus, wenn kein Sprung darauff erfolget. Ist aber dieser vorhanden, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird zum ersten 16theile der Accord des letzten 16theiles angeschlagen, wie aus folgenden ersten Exempel alle Casus erhellen. Das andere Exempel aber zeiget, daß bey einer geschwinden Mensur (z. E. im Semi Allabreve) 2 dergleichen 16theile ascendendo frey aus passiren können, wenn auch gleich ein Sprung darauff erfolget. (k) Wiewohl dieses auch fast der eintzige Casus ist. Denn findet man ja descendendo dergleichen Casum, so entstehet doch (wenn das 8tel einen ordinairen Accord hat) bey dem letzten 16theile von ohngefehr eine 7me, welche in der nechstfolgenden Note allerdings will resolviret seyn, wie das Accompagnement des 4ten und 5ten Tactes in besagten andern Exempel ausweiset.

(k) Weil es solchenfalß blosse variationes eines 4tels seyn, welches nur einen eintzigen Accord von nöthen hat. Dahero würden die fundamental-Noten von diesen Exempel also aussehen:



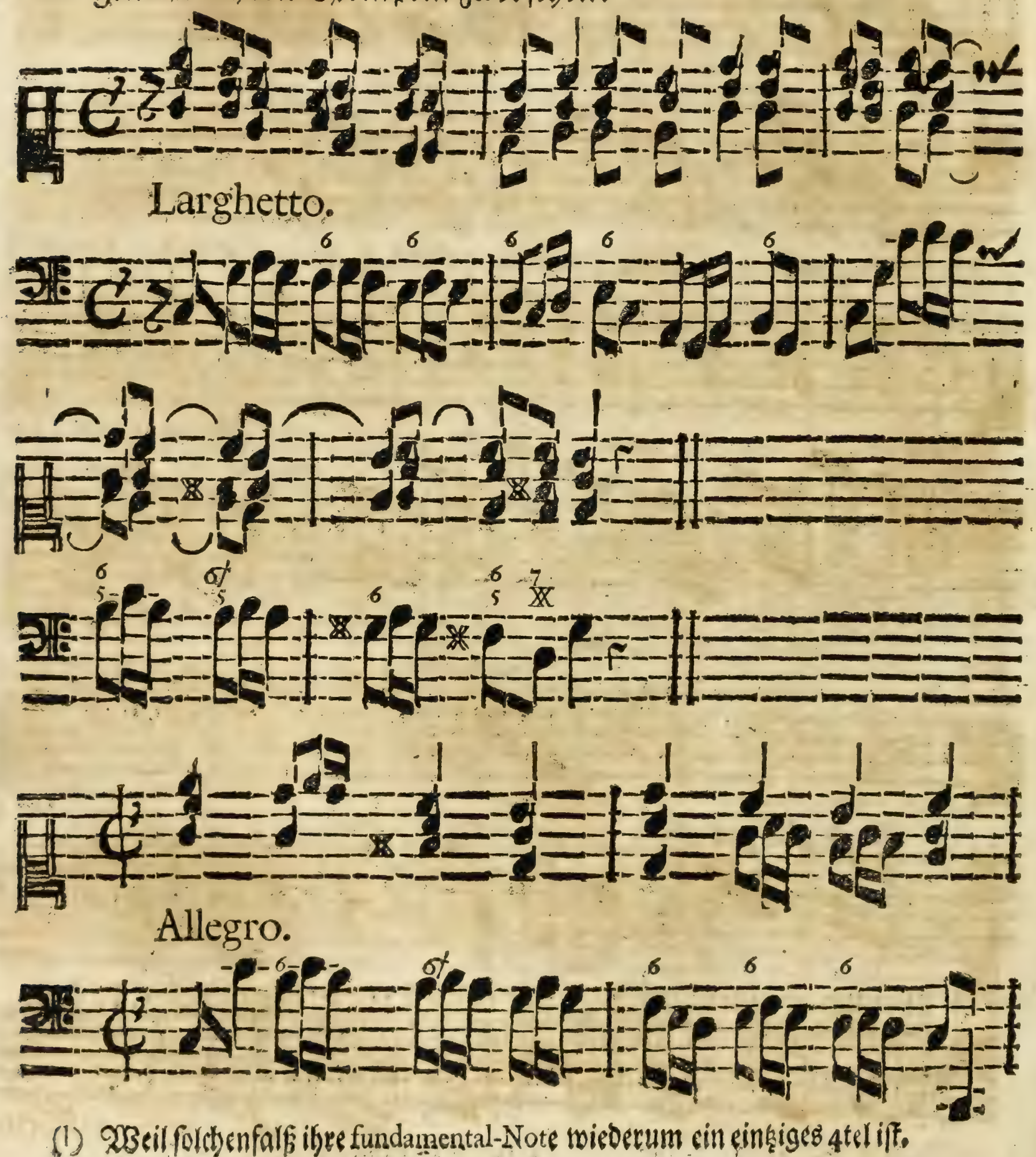


2) Wenn
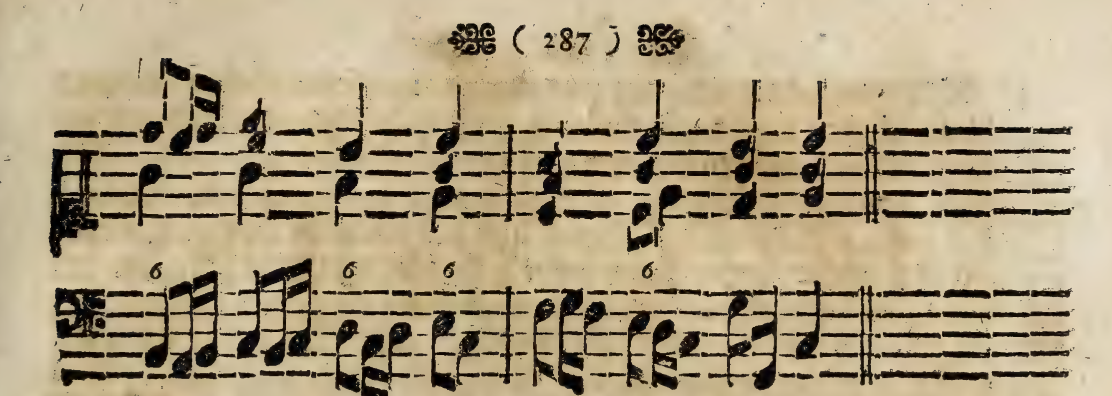


2) Wenn nach einem 8tel das erste 16theil per gradum gehet. das andere aber wieder rückwerts schläget in den vorigen Ton, so wird bey moderater Mensur zum ersten 16theil ein neuer Accord angeschlagen.

gen. Bey geschwinder Mensur aber wie im (semi-allabreve) haben alle 3. Noten nur einen Accord, (l) wie der Unterscheid aus folgenden beyden Exempeln zu ersehen:



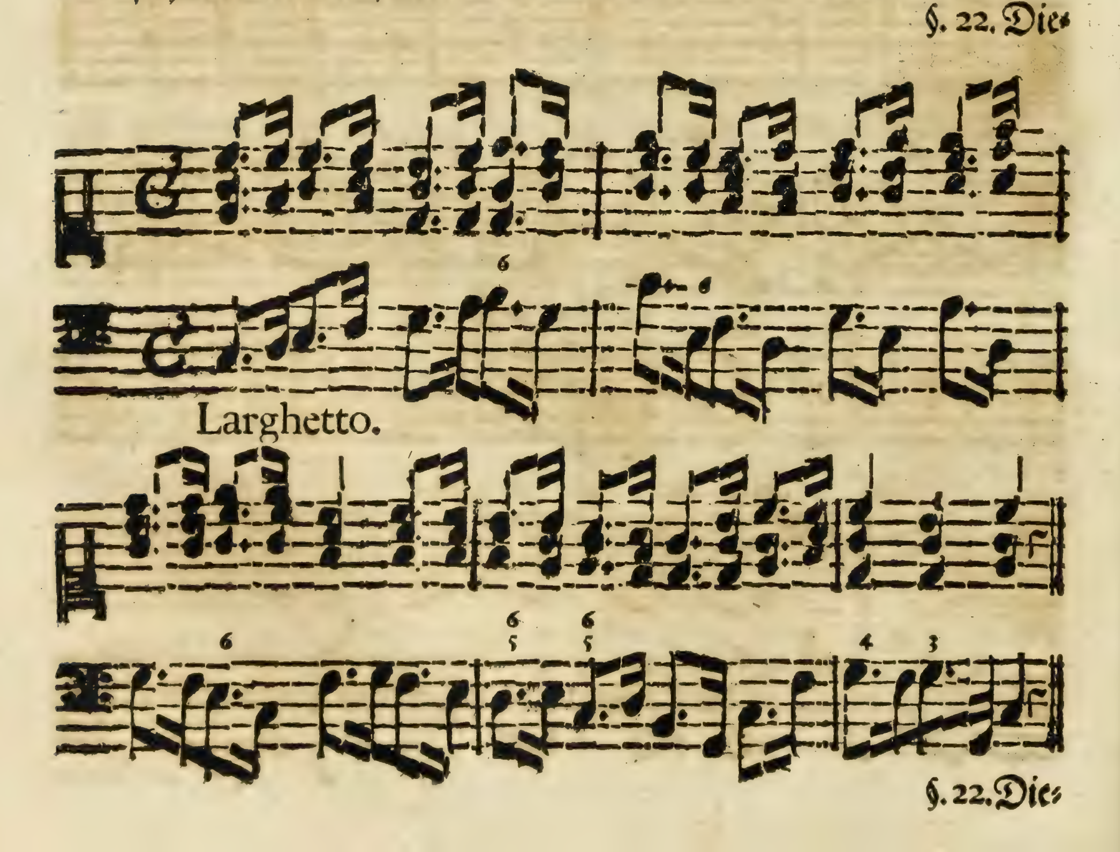
(l) Weil solchenfalß ihre fundamental-Note wiederum ein eintziges 4tel ist.



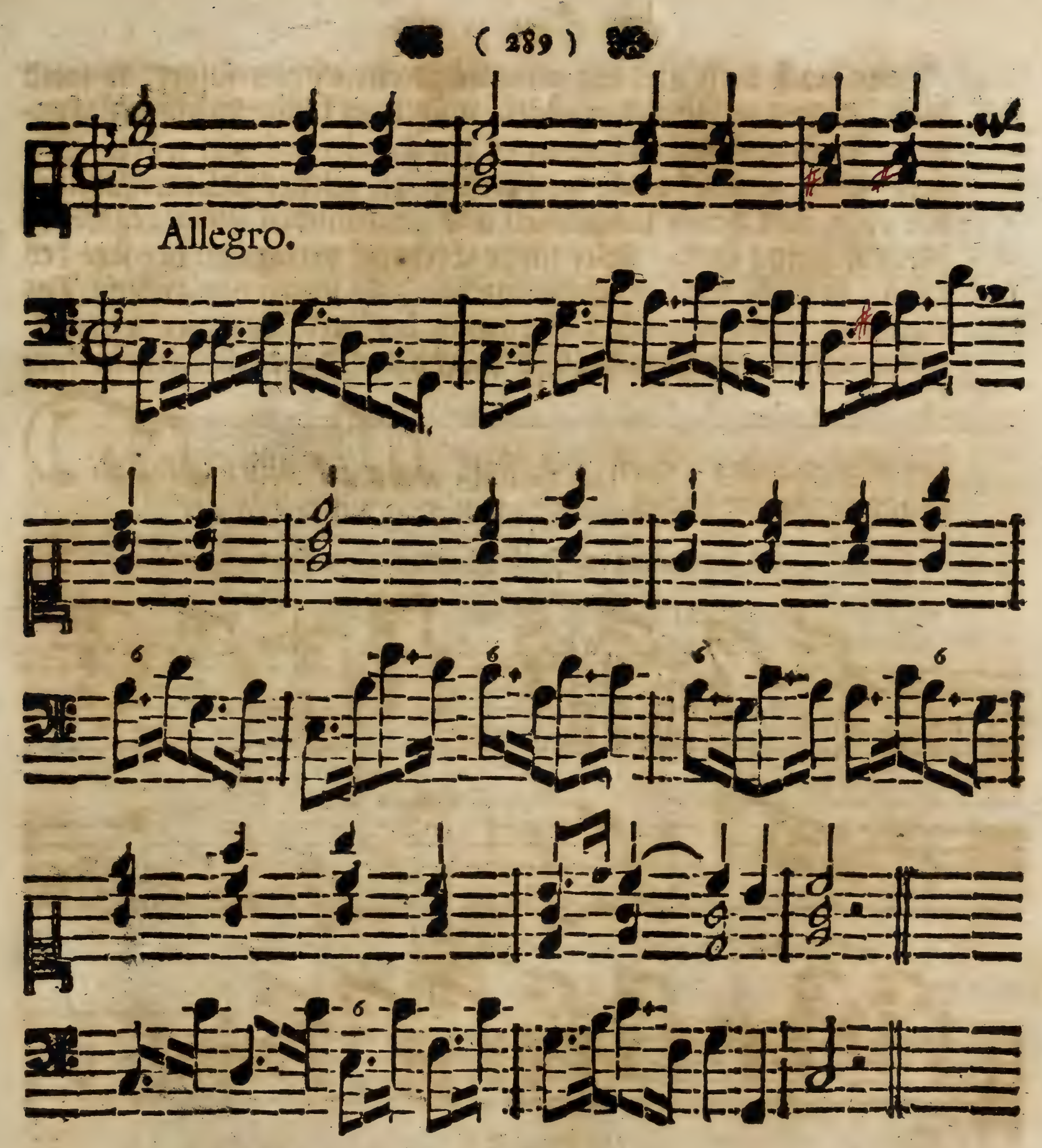
3) Wenn zwischen 3. solchen Noten (nehmlich einen 8tel und 2. darauff folgenden 16theilen) ein Sprung vorhanden, er folge nun nach dem 8tel oder nach dem ersten 16theile, so wird in beyden Fällen zu gedachten ersten 16theile ein neuer Accord angeschlagen: es wäre denn, daß alle drey Noten in dem Accorde der ersten begriffen, welchenfalß sie nur einen Accord haben, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeiget:

4) Wenn nach dem 8tel ein punct und ein 16theil folget, so wird dieses 16theil in saltu & transitu, nach dem Unterscheide der Mensur, eben so tractiret als wenn es ein würckliches 8tel wäre. Dahero sollen uns folgende 2. Exempel zu kurtzer Wiederhohlung der oben, von denen langsamen und geschwinden 8teln gegebenen Regeln genug seyn. Wer mehr Exempel verlanget, der setze bey allen, so wohl oben vorgekommenen, als unten bey andern Tacten noch vorkommenden Exempeln der 8tel, zu denen virtualiter langen Noten puncta, und mache aus denen virtualiter kurtzen Noten lauter 16theil (z. E. statt , also:) so hat er was er suchet.

§. 22. Die-



§. 22. Die-



§. 22. Dieses wären ohngefehr die Regeln, welche man nach denen gründlichen prin.ipiis der Composition von denen geschwinden Noten

des ordinairen mit C oder ¢ bezeichneten Tactes (m) geben kan. Wer diese wohl ins Exercitium gebracht, der hat in allen übrigen vielen Arthen der Tacte keine neue Regeln zu erlernen, sondern er suchet nur die bißherigen überall mit leichter Manier zu appliciren, welches wir denn allhier so kurtz als sich es will thun lassen, bewerckstelligen wollen.

§. 23. Die Tripel-Tacte (n) seynd die wichtigsten, deren geschwinde

---

(m) Wie nun die 8tel und 16theil in diesen egalen Tacte tractiret werden, eben so werden sie auch in allen diminuirten oder zertheilten egalen Tacte z. E. in $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ und dergleichen meist überflüßigen Bezeichnungen tractiret. Dahero unnöthig, hiervon Exempel zu geben, weil es eben die species der vorigen geschwinden Noten, und also auch ihrer euserlichen Gestalt nach, ipsissimæ Notæ verbleiben.

(n) Gleichwie der bißher tractirte ordinaire Tact sonst tempus binarium oder der egale Tact genennet wird, also wird hingegen der Tripel-Tact Tempus ternarium, oder der inegale Tact genennet, und hat seinen Nahmen eigentlich von Triplo, oder der gedritten Zahl, welche jedesmahl dem Tacte vorgezeichnet, und eigentlich der Zehler (numerator,) die darunter stehende Ziffer aber der Nenner (denominator) betittelt wird, weil dieser die Noten bey jedweden Tripel-Tacte nennet, jener aber sie zehlet, wie viel derselben auf den Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel dieser Arth seynd $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ und werden Triplæ simplices genennet. Dupliret, tripliret, und qvadrupliret man aber die Zahl der 3, so entstehen daraus die gewöhnlichen Triplæ compositæ, $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ &c. welche alle wahrhaffte Tripel seyn und bleiben, weil sich ihre Harmonie, ihre Cæsur, ihr numerus sectionalis (oder wie man es tauffen will) iederzeit mit der 3ten Zahl endet, da hingegen in allen Temporibus binariis, als C ¢ 2 $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ &c.

sich

de Noten wir annoch zu untersuchen haben. Es seynd aber folgende die gewöhnlichsten (o) Tripel:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

---

sich die Cæsur iederzeit mit der gezweyten Zahl endet, so daß bey diesen egalen Tacten der numerus radicalis iederzeit die 2, bey denen sämtlichen Triplis hingegen der numerus radicalis die 3. verbleibet. So lange nun die Triplæ simplices in compositas, und diese wieder in simplices können reduciret, und verwandelt werden, ohne daß beyde in ihren Wesen und Tractament die geringste essentielle Veränderung und Abbruch leiden: so lange muß man sie wohl insgesamt unter eine Heerde stellen, und vor Tripel passiren lassen. Denn es mag z. E. ein $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ langsam oder geschwind, lustig oder traurig gehen, so kan man ihn in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ reduciren, und dabey die Mensur mit einem darunter gesetzten Adagio, Affettuoso, Allegro &c. gehörig angeben, (wie denn auch der sonst geschwinde $\frac{3}{8}$ Tact mit einem Adagio verbrehmet, bey heutigen berühmten Practicis nichts rares ist) so hat man allemahl die vorige Music mit Leib und Seele. Dahero ich meines Orths die Triplas compositas vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodes Wesen des Tact-schlagens ansehen wolte. Denn es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{12}{8}$ einem ziemlich sauer ankommen, wenn er eben dieses geschwinde Mouvement in einem $\frac{3}{8}$ Tacte her tactiren solte. Nechst diesen wolte ich in gewissen Fällen eine traurige Aria oder dergleichen Invention lieber in einer langsamen Mensur eines Triplæ compositæ dirigiren sehen, als in Tripla simplici, da das hurtige auf und niederschlagen des Tactes wenigstens euserlich (ich sage euserlich) mehr auffgewecktes, als trauriges und gelassenes zu zeigen scheinet. Ja eben in dergleichen Betrachtung mögen einige vielleicht auf die Gedancken gerathen seyn, daß weil man bey einem langsa-

§. 24. Von diesen Tripeln nun lässet sich gar leicht eine doppelte General Regel abfassen, wie alle ihre geschwinde Noten tractiret werden müssen, welches diese ist:

Alle diejenigen Noten, von welchen iedweder Tripel seinen Nahmen führet, werden tractiret, wie die langsamen 8tel

---

men $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ nichts lustiges (Tripel-hafftes nennen sie es) wahrnehme, so könten sie keine Tripel genennet werden: und ich besinne mich, daß ich in meiner Jugend mehr als einmahl die Lection bekommen: Diese Worte wären lustig, als müste man sie im Tripel componiren. Allein wer hat dem Tripel die Eigenschafft oder das Vor-Recht gegeben, daß er allein lustige, und niemahls traurige Dinge leiden solle, ohne die Natur und den Nahmen eines Tripels zu verliehren? Ich meyne, der egale und inegale Tact haben beyde gleiches Recht, und können sich nach Gefallen lustig und traurig aufführen. Denn wenn der Tripel eine lustige Menuet auffweiset, so setzet ihm der egale Tact eine lustige Bouree, Gavotte &c. entgegen. Führet sich hingegen der egale Tact traurig auff, so kan eben dieses in Triplis compositis so wohl, als in Triplis simplicibus geschehen, wenn man gehörigen Orths das natürliche geschwinde Mouvement durch beygefügte Worte eines Adagio, Largo &c. zurück hält, wie bey dem ordinairen egalen Tacte ein gleiches geschichet, und die heutige Praxis durchgehends bezeiget.

(o) Unter die ungewöhnlichen oder selten vorkommende Tripel zehlet man $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ &c. wer an solchen superfluis einen Gefallen hat, oder etwas darinnen zu finden vermeinet, dem kan man das plaisir gönnen. Chacun a son gout. Solten nun einem Anfänger dergleichen Dinge auffstossen, so examiniret er nur ihre Mensur, ob sie geschwinde oder langsam gehe, und tractiret sie alsdenn auff eben die Arth, wie in folgenden §. §. von langsamen und geschwinden Tripeln gelehret wird, so ist der Sache geholffen, und wenn man auch mit eben so viel Recht einen $\frac{12}{32}$ und $\frac{24}{32}$ Tripel erdencken wolte.

8tel (p) im ordinairen mit C bezeichneten Tacte: Hingegen die halben Noten oder die Helffte derselben Noten, wovon jedweder Tripel den Nahmen führet, werden tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 25. Diesen zu Folge nun werden im $\frac{3}{2}$ die halben Tacte: im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 4tel: und im $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ die 8tel ordentlicher Weise tractiret, wie die langsamen 8tel im ordinairen Tacte. Hingegen werden im $\frac{3}{2}$ die 4tel, im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die 8tel: und im $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ die 16theil tractiret, wie die 16theil in gedachten ordinairen Tacte.

§. 26. Wir fangen von denjenigen Noten an, von welchen iedweder Tripel seinen Nahmen führet, und sagen, daß wenn von dergleichen Noten.

(1) Ihrer 3. per gradus auff oder niedergehen, so pasiret ordentlicher Weise die mittelste virtualiter kurtze Note in transitu (q) frey

 aus,

(p) Davon ist gehandelt worden zu Eingang dieses Capitels §. 7. biß §. 14.

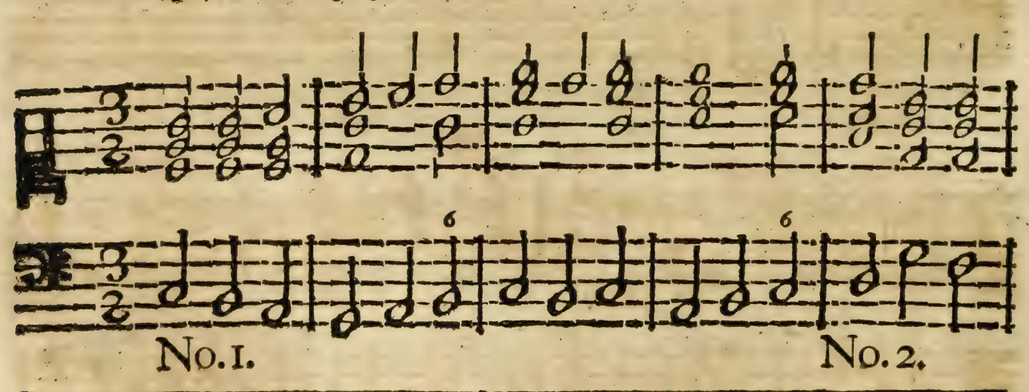
(q) Die Noten, von welchen jedweder Tripel sich nennet, haben ratione quantitatis intrinsecæ dieses besonders, daß jederzeit die erste virtualiter lang, die andere und dritte aber beyde virtualiter kurtz seynd, weswegen bald die andere, bald die 3te Note, bald beyde zugleich in transitu frey durch pasiren, wie die Exempel dieses obigen und des folgenden §. den Unterscheid zeigen. Hingegen hat es mit dem Transitu bey der Helffte derjenigen Noten, wovon sich jedweder Tripel nennet, wiederum eben die Bewandniß wie bey dem ordinairen mit C bezeichneten Tacte, wie das oben §. 15. h. c. vom Transitu gegebene Exempel klahr ausweiset.

aus, die 3te aber hat bey einer moderaten Mensur einen neuen Accord, wie in allen folgenden Exempeln (*) No. 1. biß No. 2. zu ersehen.
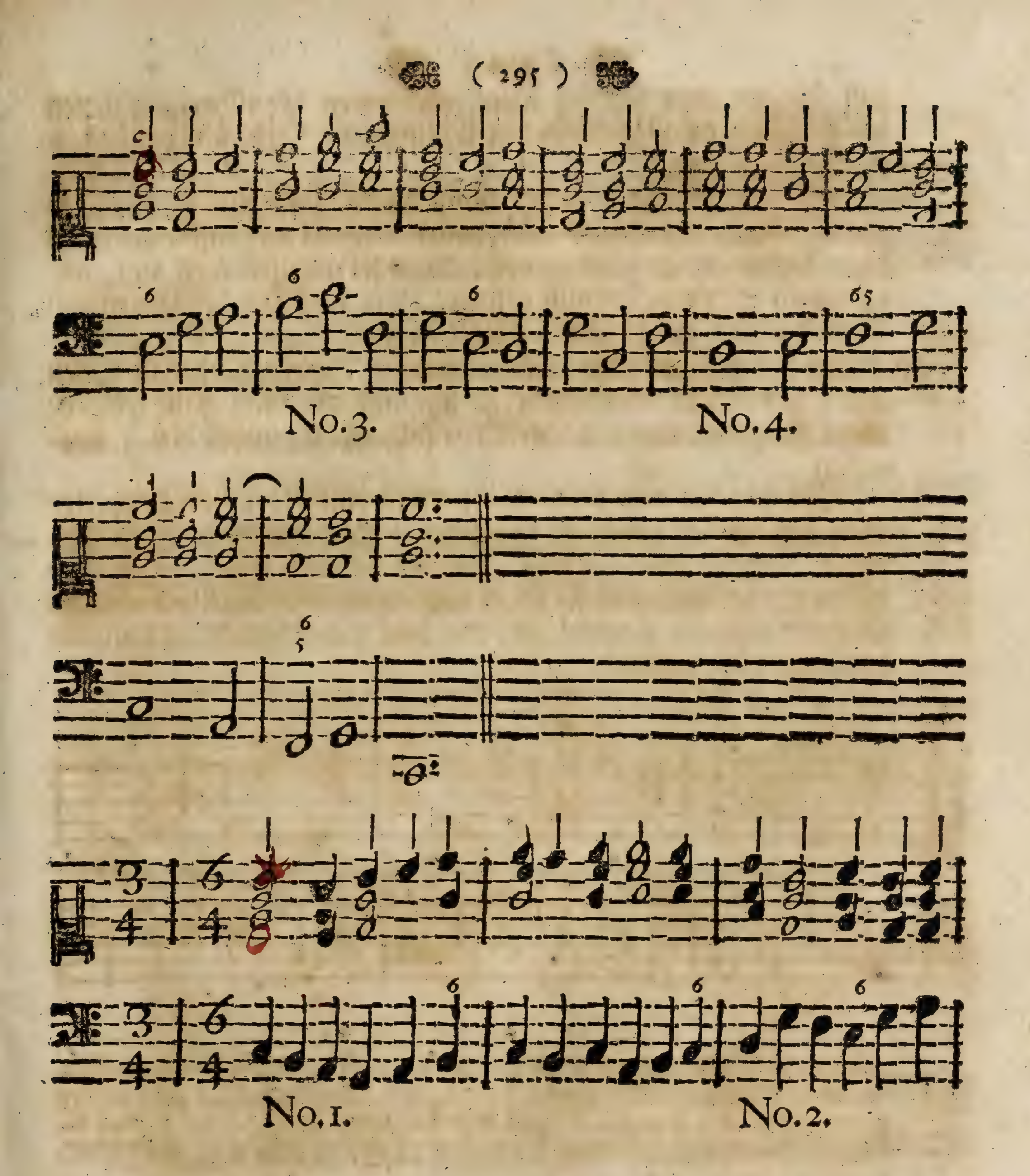
(2) Folget aber nach der ersten Note dieser Arth ein Sprung, so schläget die andere Note einen neuen Accord an, und pasiret so dann die 3te per gradus gehende Note in transitu frey aus, wofern kein Sprung darauff erfolget, wie in folgenden Exempeln überall No. 2. zu ersehen. Folget aber
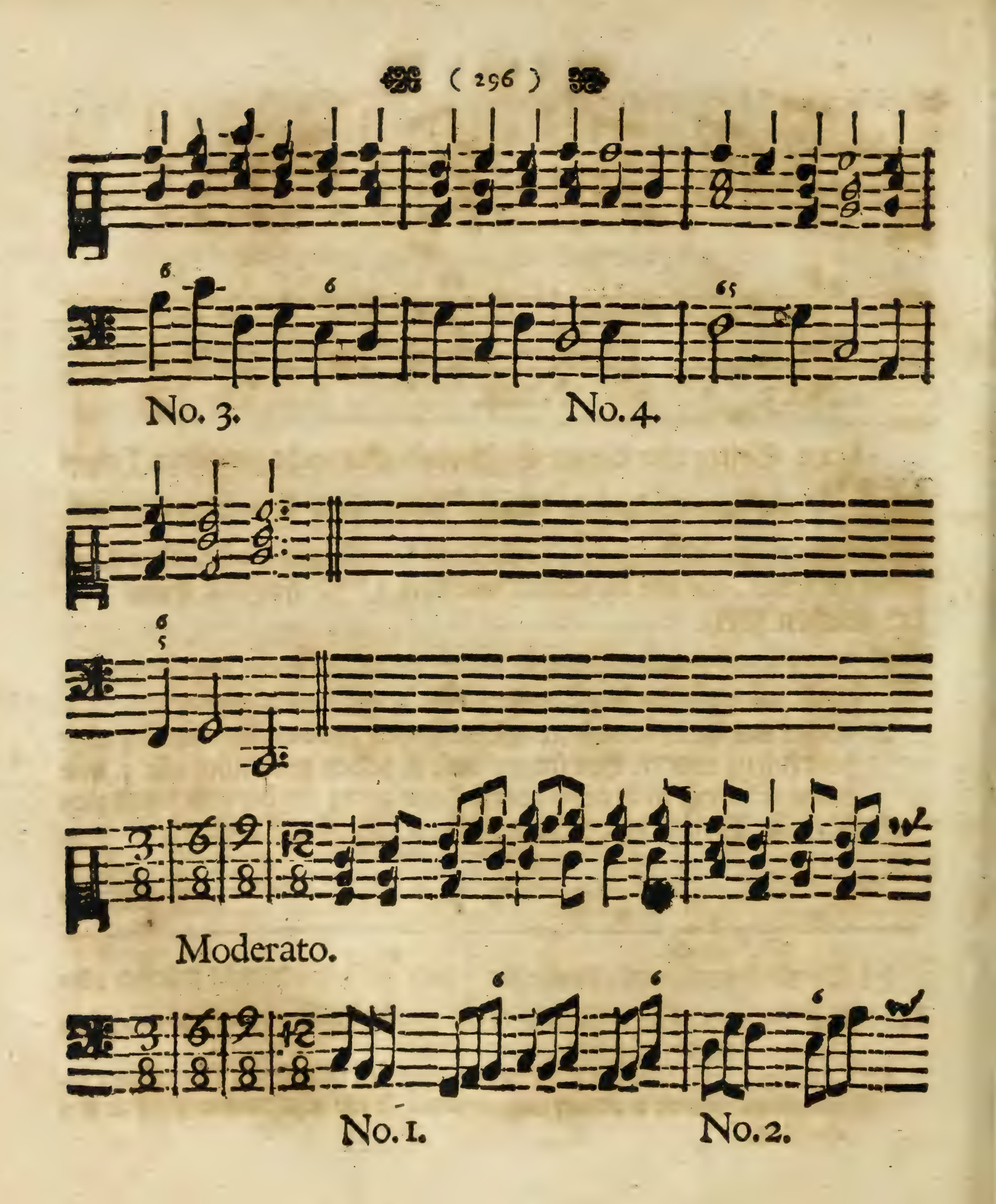
(3) Nach der andern, oder dritten Note ein Sprung, oder sie stehen alle 3. zugleich in Sprüngen, so hat auff alle diese Fälle jedwede Note ihren besondern Accord, wie folgende Exempel No. 3. ausweisen.
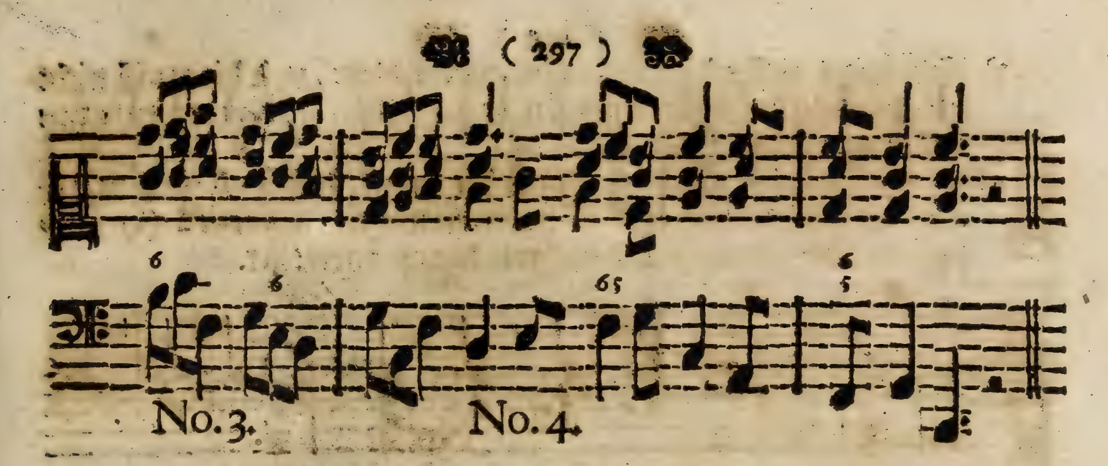
(4) Wenn vor der 3ten Note dieser Arth eine Note von doppelter Geltung vorher gehet, so kan besagte 3te Note in transitu frey durch pasiren, wofern kein Sprung hernach folget. Ist aber dieser vorhanden, oder sie stehet mitten im Springen, so schläget sie ihren eigenen Accord an, wie No. 3. in folgenden Exempeln durchgehends bezeiget.



(*) Wir werden hinführo mit Fleiß einerley Exempel durch alle Tripel behalten, damit ein Anfänger bey so vielerley Tacten, und vielen Arthen der geschwinden Noten nicht confus gemacht, sondern desto deutlicher überzeiget werde, daß die Regeln überall einerley bleiben, und folgbar die Sache keine so grosse Schwürigkeiten habe.


No. 3.
No. 4.
No. 1.
No. 2.


6
6
65
No. 3.
No. 4.
6
5
3
8
6
8
9
8
12
8
Moderato.
6
6
6
No. 1.
No. 2.



§. 27. Solten aber die zur Geschwindigkeit mehr geneigten Tripel $\frac{3}{8}\frac{6}{8}\frac{9}{8}\frac{12}{8}$ eine sehr geschwinde Mensur haben (r), so werden ihre 8tel, als wie die geschwinden 8tel im ordinairen langsamen Tacte, oder deutlicher zu reden, als wie die 16theil tractiret (**) Folgbar wenn dergleichen 8tel,

1) Ihrer 3. per gradus gehen, so haben sie all ordinaire nur einen Accord, wie in folgenden Exempel No. 1. biß No. 2. ausweiset.
2) Gehet nur die erste und 3te beständig per gradus, die mittlere aber hält sich in andern Sprüngen auf, so haben zwar auch alle 3. nur einen Accord, man gehet aber so dann gerne bey der ersten und 3ten Note in Tertien mit fort, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

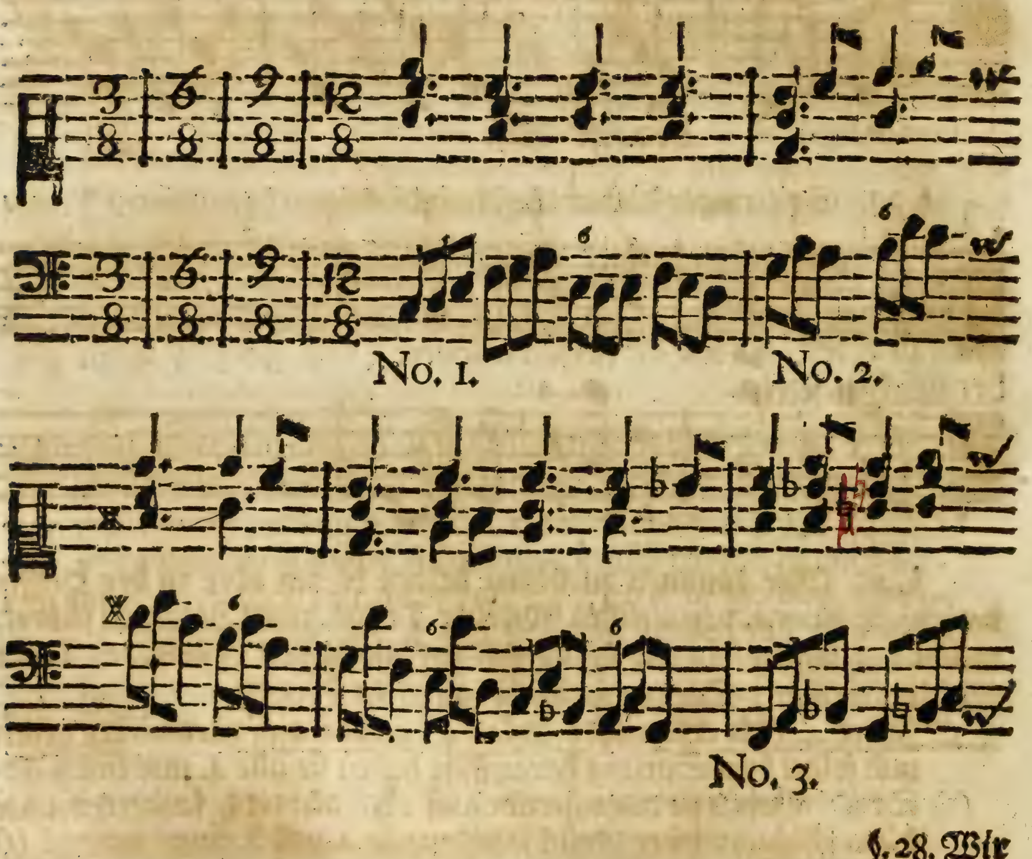
Pp 3) Sprün-

(r) Dergleichen geschwinde Mensur der $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tact nicht wohl zu haben pflegen, oder wenn es extra ordinairer Weise geschehe, so würden ihre 4tel eben das Tractament haben müssen, wie hier die 8tel.

(**) Nehmlich was oben von 4. zusammen gezogenen 16theilen in dergleichen Casibus gesaget worden, wird hier mutatis mutandis auf 3. zusammen gezogene 8tel appliciret.

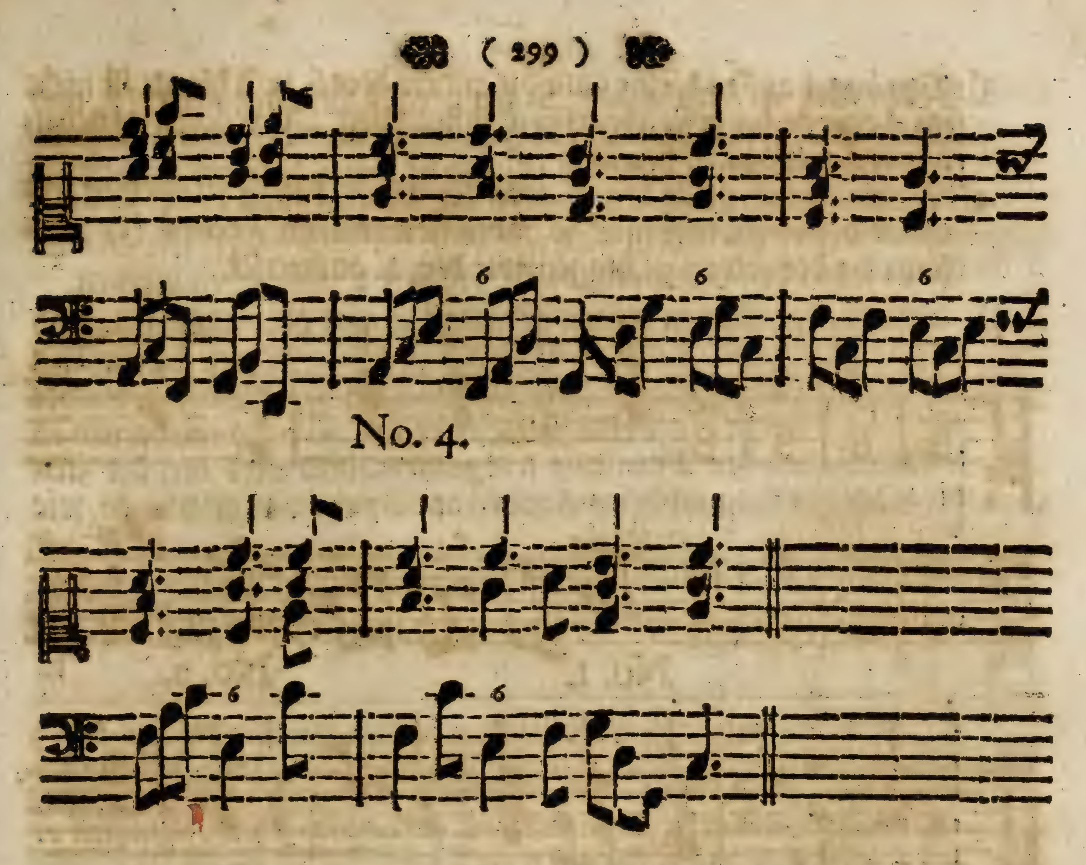
3) Springet ausser diesen Casu die andere Note, und die 3te ist nicht im Accorde der ersten begriffen, so hat besagte 3te Note einen neuen Accord, wie No. 3. bezeiget.

4) Springen aber alle drey Noten dergestalt, daß sie alle in dem Accorde der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord (s) (einfach oder doppelt angeschlagen) wie No. 4. ausweiset.



§. 28. Wir

(s) Weil es so dann eine blosse Variation eines eintzeln 4tels mit einen puncte ist.



§. 28. Wir kommen zu denen halben Noten oder zu der Helffte derjenigen Noten, von welchen jedweder Tripel seinen Nahmen führet, welche durchgehends, wie die 16theil im langsamen ordinairen Tacte tractiret werden; Dahero wenn dergleichen Noten,

1) Ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) gerade auff oder nieder gehen und folget kein Sprung darauff, so haben sie alle 4. nur einen Accord. Gehen sie nicht gerade auff oder abwerts, sondern die 4te Note schläget wieder zurück so haben nur 2. und 2. einen Accord (t)

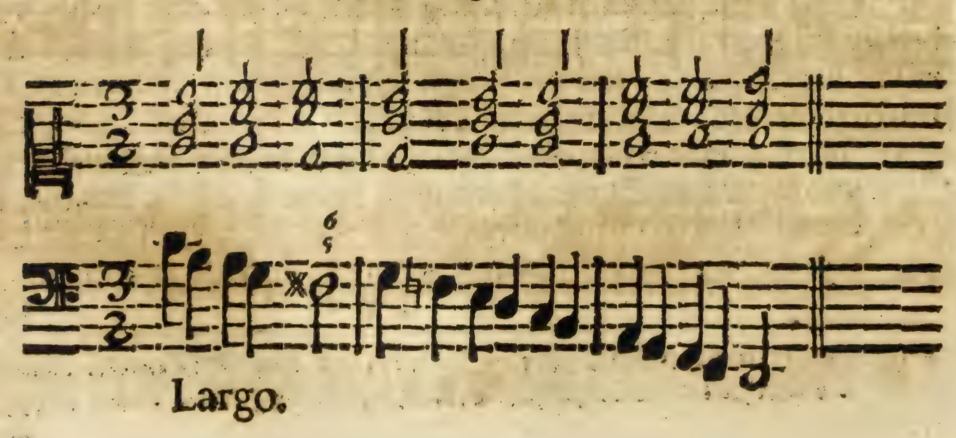
(t) Ausgenommen wenn die, in 5ten Tacte des oben folgenden Exempels, befindliche 6:e nicht solte in praxi bezeichnet werden, da dennoch solche 4. Noten alle zum or-

Gehen aber 4. dergleichen Noten gerade auf oder abwerts, und folget ein Sprung hernach, oder es stehet über der letzten virtualiter kurtzen Note eine Ziffer, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der penultima (letzten Note ohne eine) der zur letzten gehörige Accord anticipiret, wie alle Casus in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. angegeben werden.

2) Wenn 6. dergleichen Noten per gradus auff oder absteigen, und folget kein Sprung darauff, so wird über der 5ten ein neuer Accord angeschlagen: folget aber ein Sprung darauff, oder es hat die 6te virtualiter kurtze Note eine Ziffer über sich, so ist es wiederum in beyden Fällen der Transitus irregularis, und wird bey der 5ten Note der zur 6ten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie No. 2. biß No. 3. bezeiget.

3) So lange 2. und 2. solche Noten beständig durch Sprünge gehen, und die nechstfolgenden zwey schicken sich nicht beyde zugleich (u) in

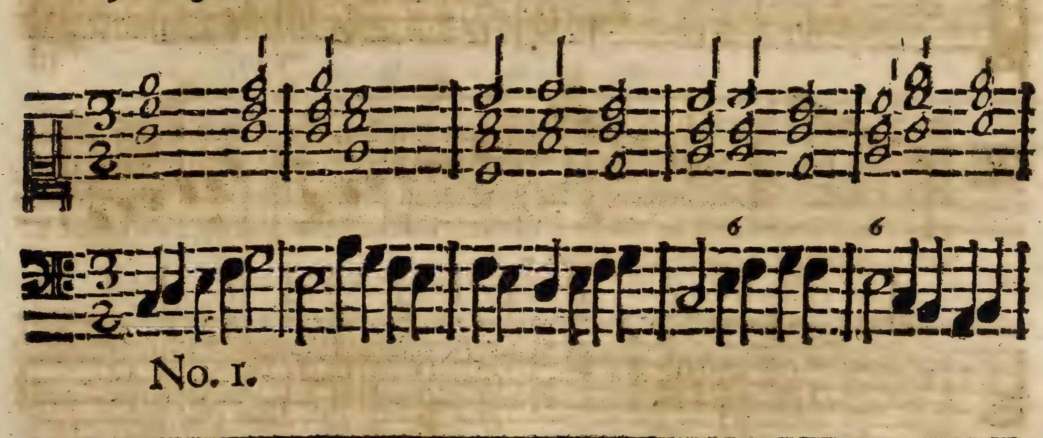
dinairen Accord der ersten Note angeschlagen werden, wie oben in der Nota (d) eben diese Exception bey denen 16 theilen gemacht worden. Ferner könte man allhier bemercken, daß es bey einer langsamen Mensur harmoniöser ausfället, wenn man dergleichen per gradus sonderlich descendendo gehende Noten, nur 2. und 2. auf einen Accord anschläget. e. g.
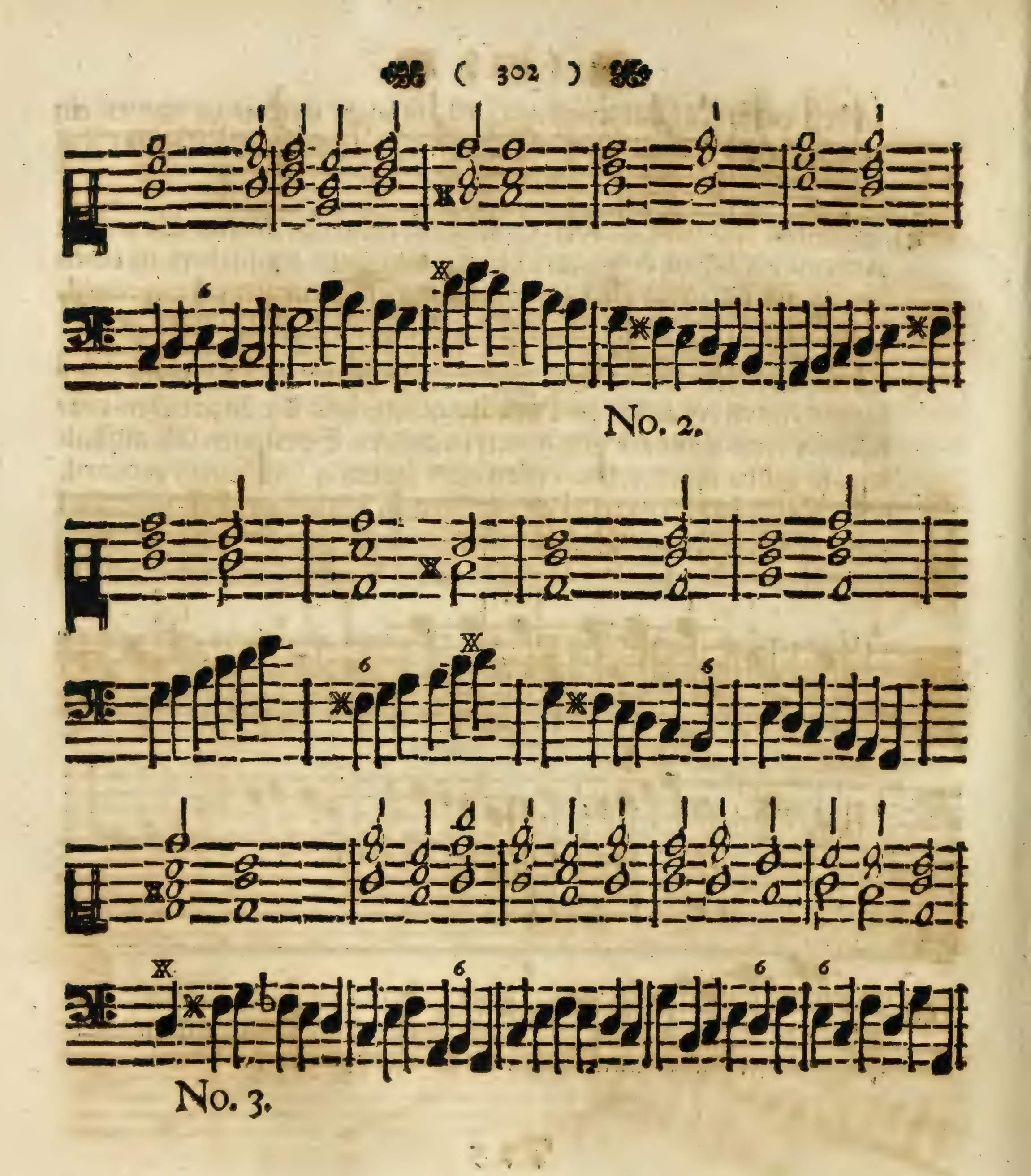


in den vorher gegangenen Accord, so lange wird ie zu zweyen ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 3. die Sache klahr erläutert.
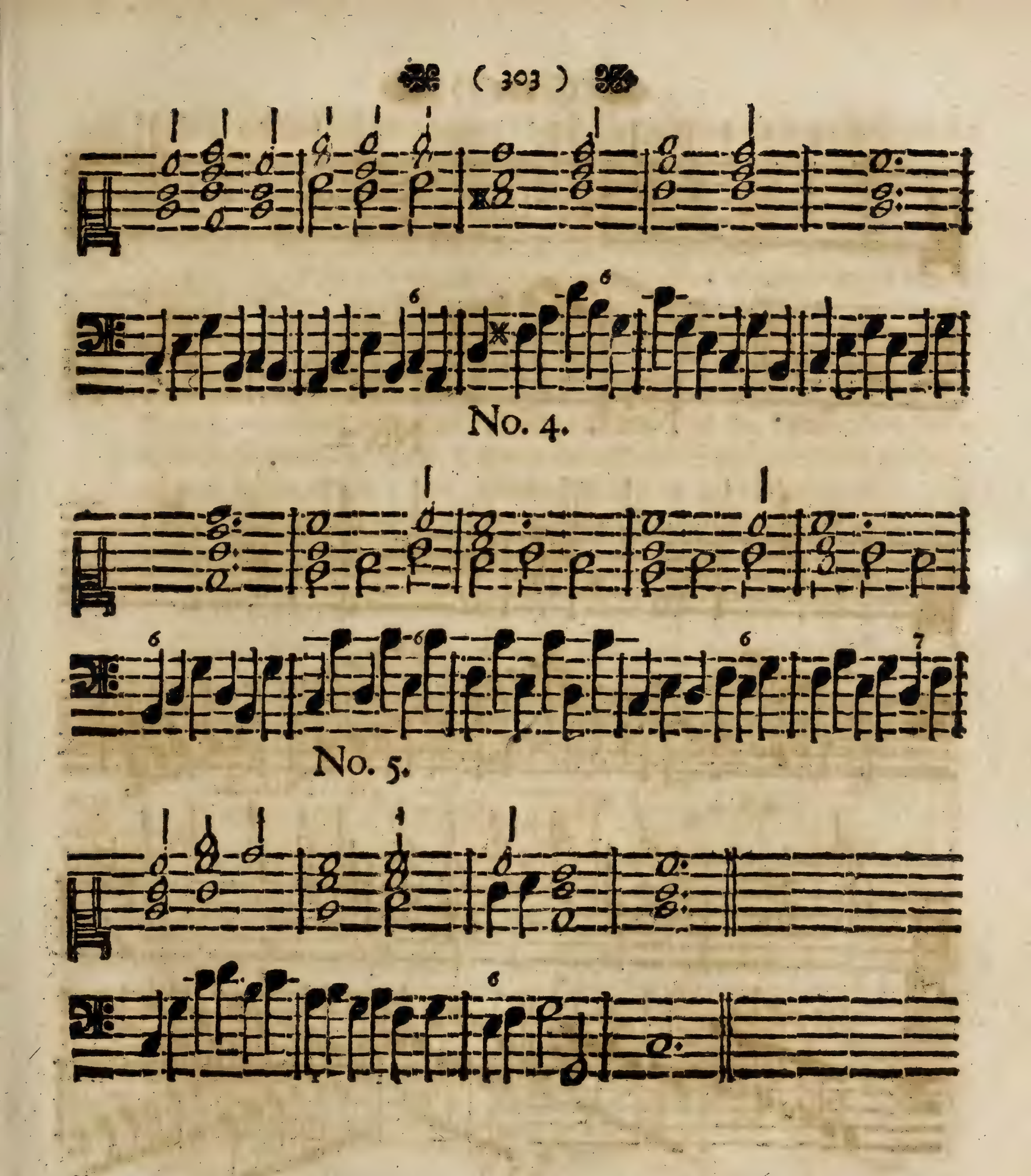
4) Schicken sich aber 4. oder 6. solche springende Noten alle in den Accord der ersten Note, welchen sie gleichsam zergliedert in einen Arpeggio darlegen, so haben sie alle zusammen nur einen Accord, (zwey oder dreyfach angeschlagen,) wie No. 4. zu ersehen.
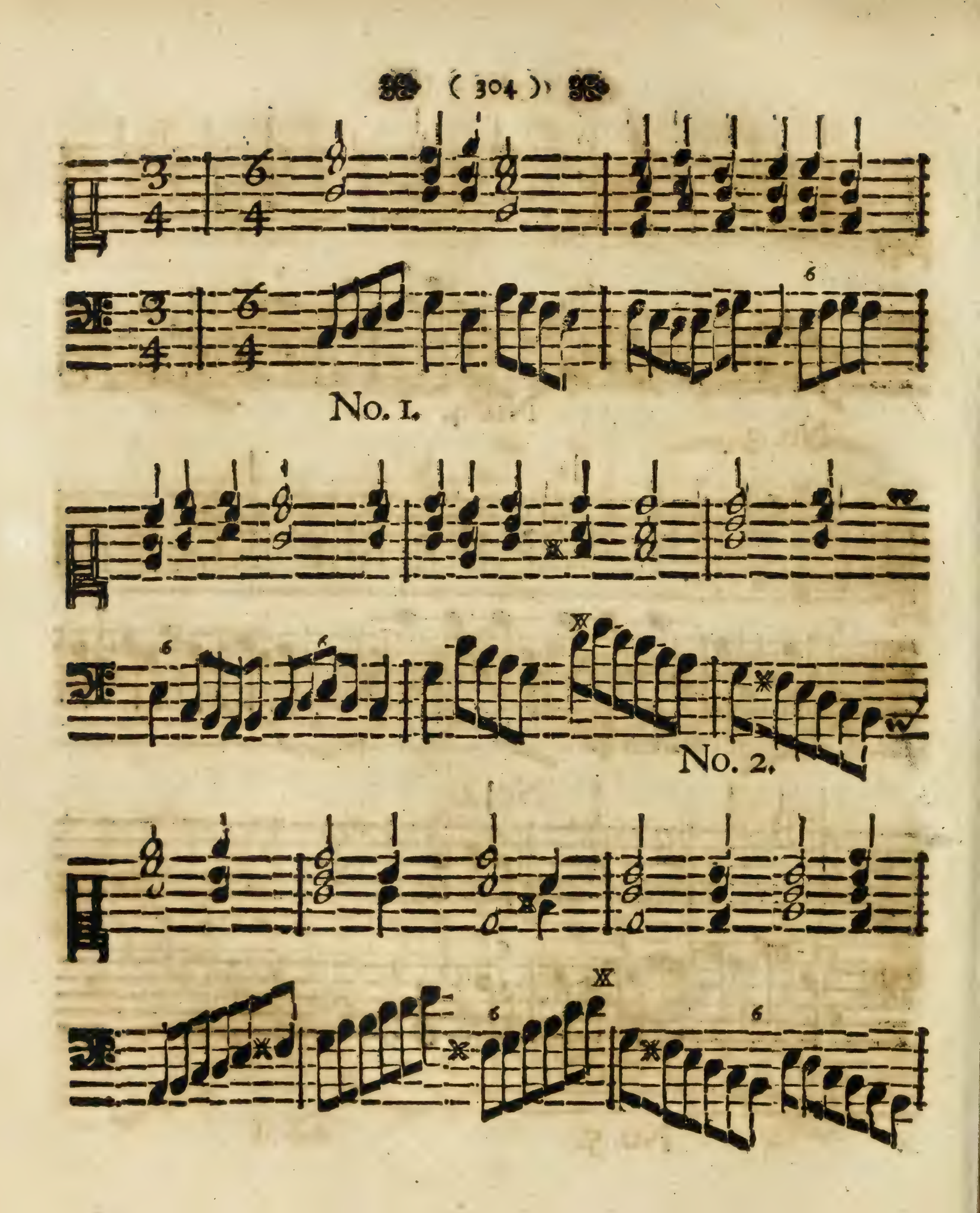
5) Wenn aber bey 4. 6. 12. und mehr dergleichen Noten die virtualiter langen Noten beständig per gradus gehen, und die dazwischen vorfallende virtualiter kurtzen Noten in andern Sprüngen sich aufhalten, so gehen ihrer 4. (die ersten oder letzten 4.) auf einen Accord, doch so, daß man die virtualiter langen Noten gern in fortgehenden 3en begleitet, wie No. 5. ausweiset.
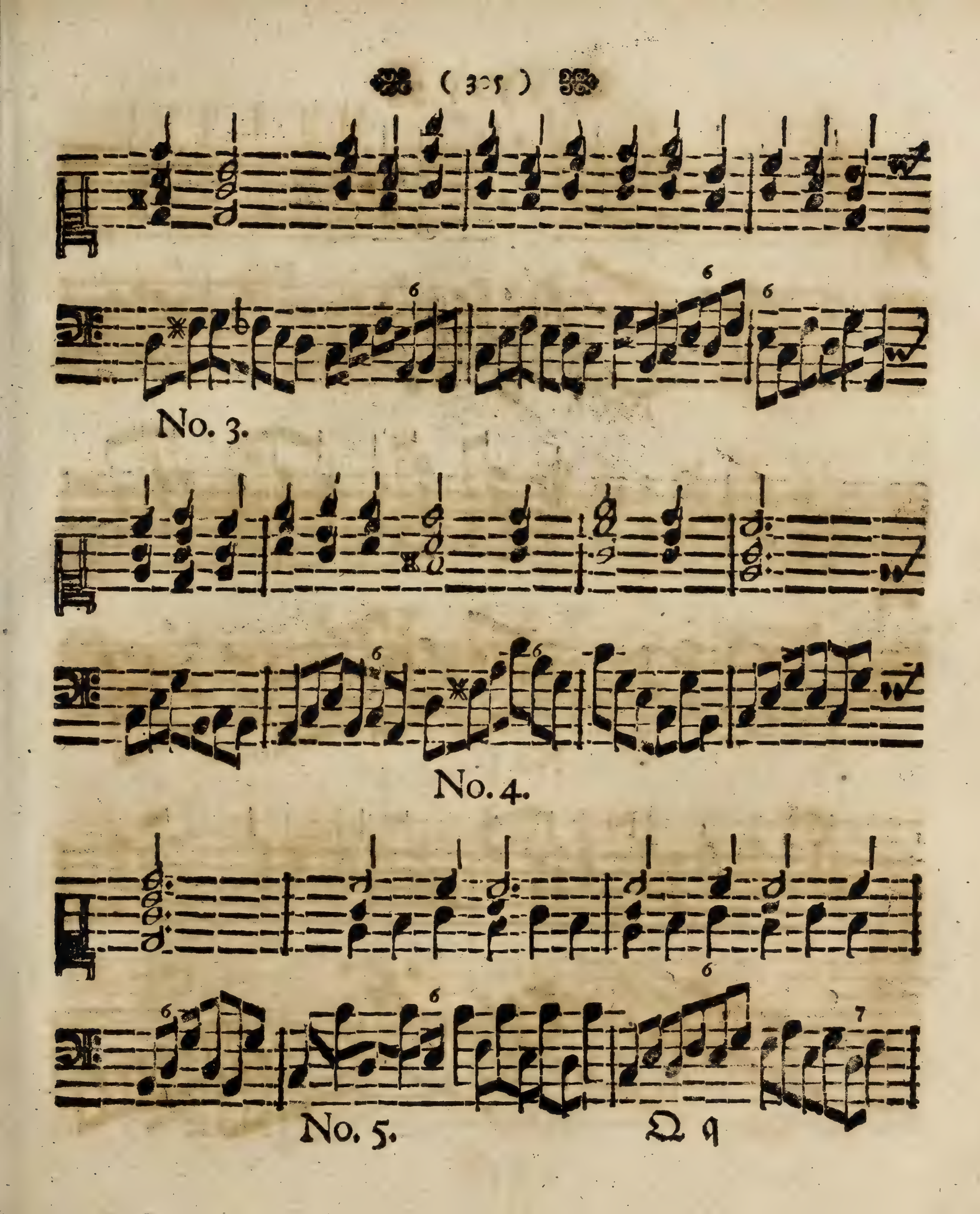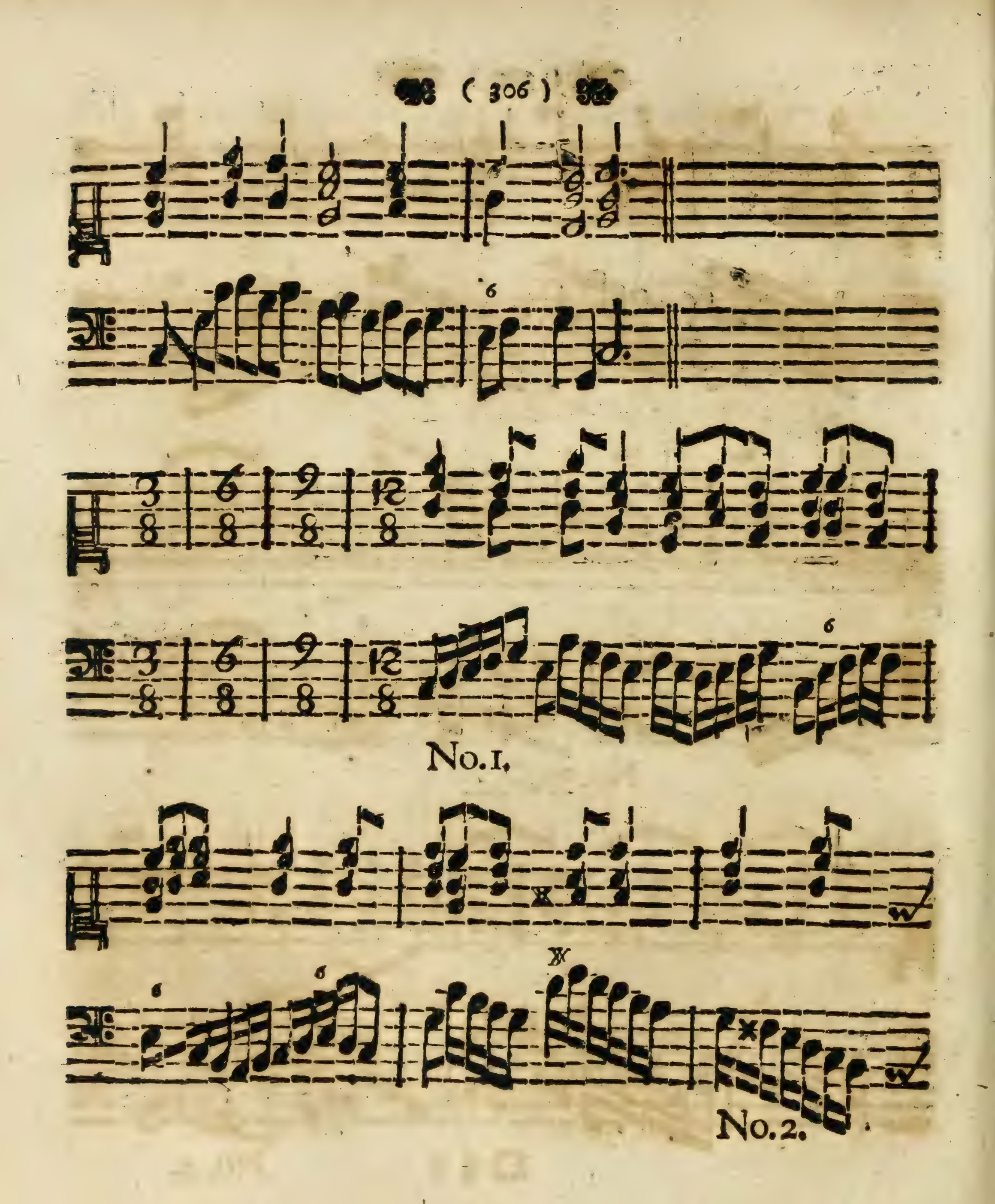


(u) Oben in denen beyden Notis (g) und (h) ist die Raison und der Unterscheid solcher Casuum bey denen 16theilen angemercket worden, welches mutatis mutandis auch bey diesen, und oben nechst folgenden Casu zu appliciren ist.
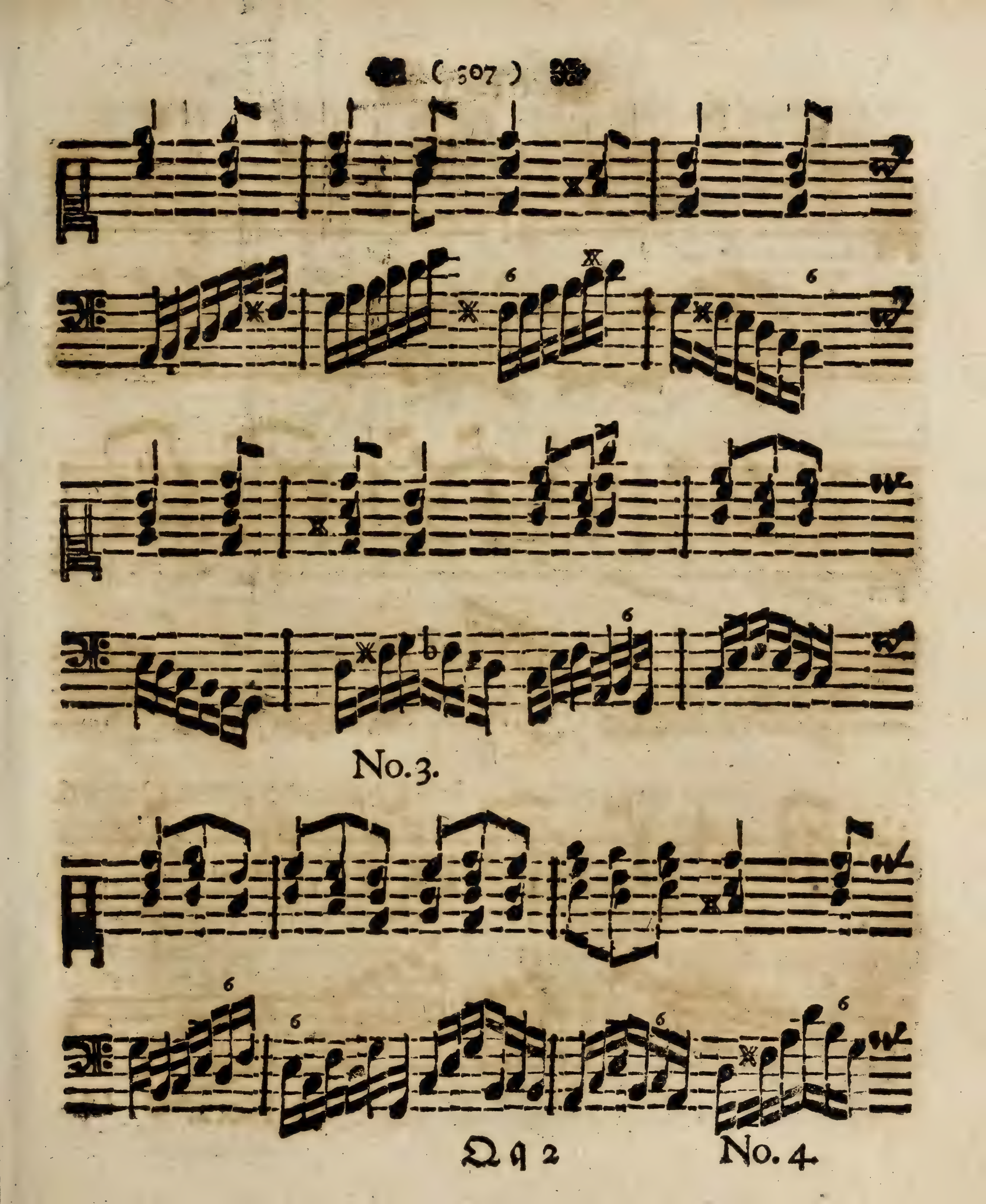

No. 2.
No. 3.

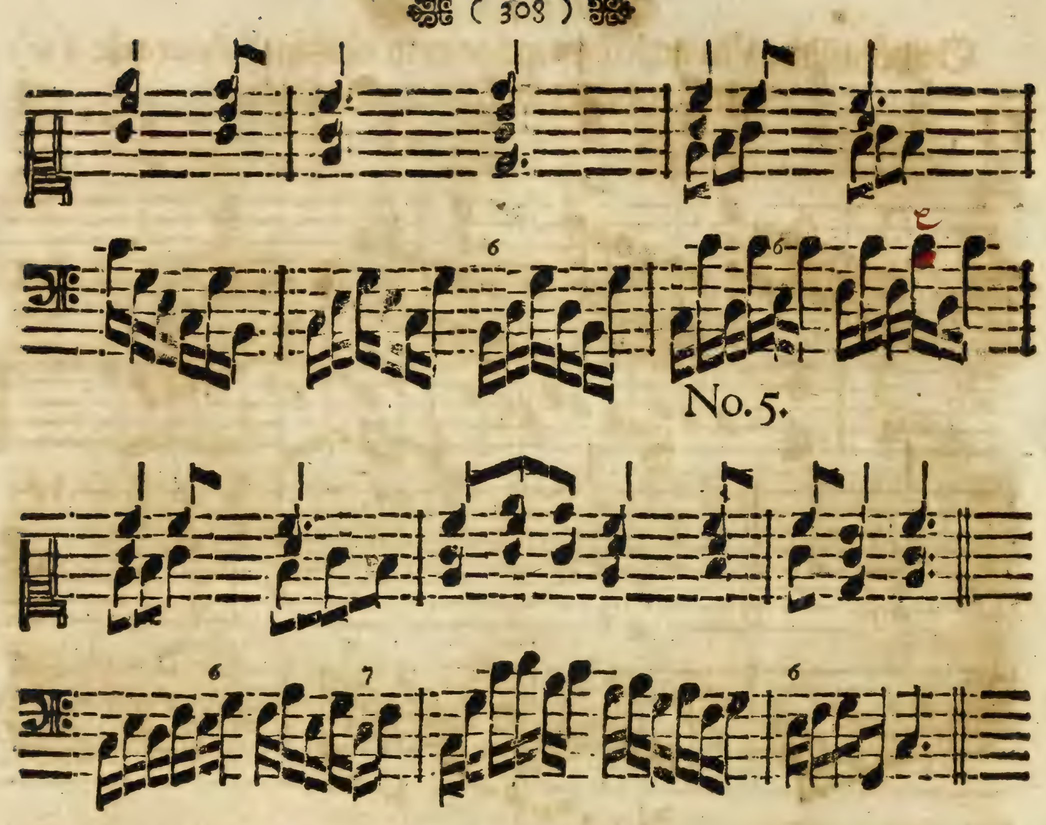

No. 4.
No. 5.


No. 1.
No. 2.


No. 3.
No. 4.
No. 5.

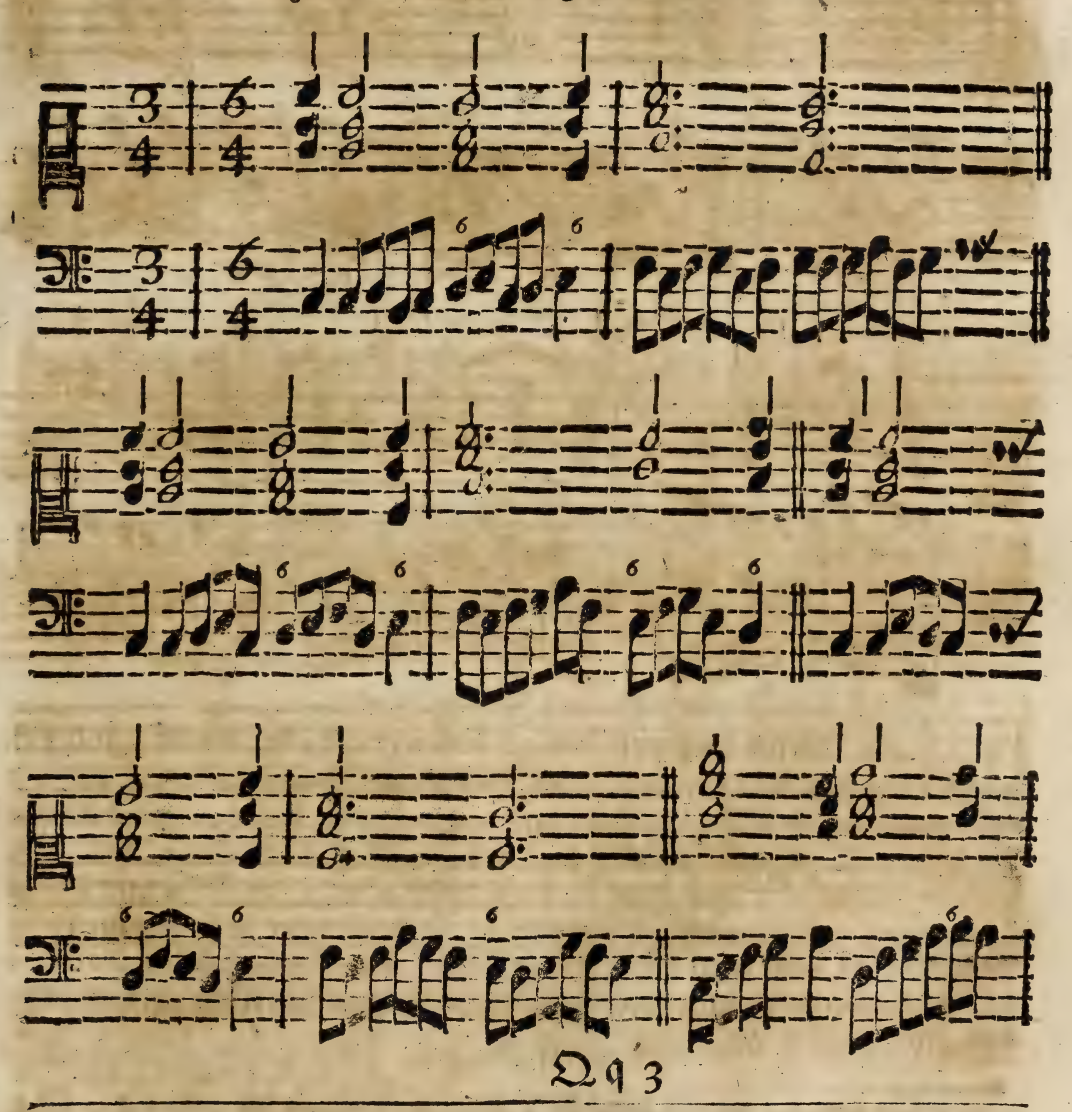

3/8
6/8
9/8
12/8
No. 1.
No. 2.


No.3.
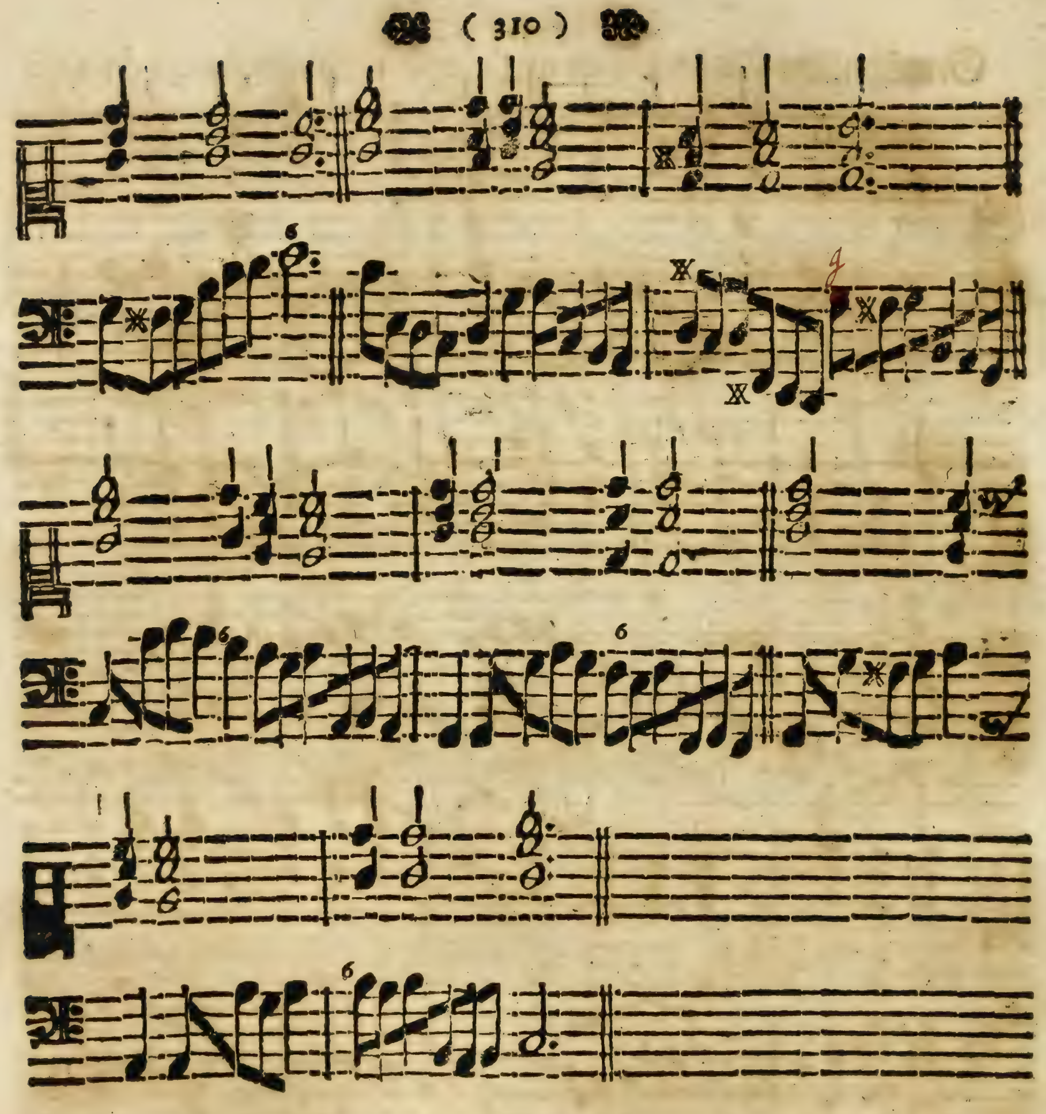


§. 29. Wenn aber zwischen 4. (denen ersten oder letzten 4.) oder 6. oben benannten Noten nur ein eintziger Sprung vorhanden, so kommt es darauff an, ob solche Clausuln aus einer oder 2. Fundamental-Noten entspringen. Letztern Falles haben die 4. oder 6. Noten 2. Accorde, erstern Falles aber nur einen Accord. Weil aber ein Anfänger diesen Unterscheid nicht zu judiciren vermag, so wollen wir auf eben die Arth wie oben §. 16. bey denen 16theilen geschehen, die gewöhnlichsten Clausuln solcher Variationen hier beyfügen, und das unterschiedene Accompagnement darüber angeben:

Gewöhnliche Variationes mit einem eintzigen Accorde (w) zu 4. oder 6. dergleichen Noten.
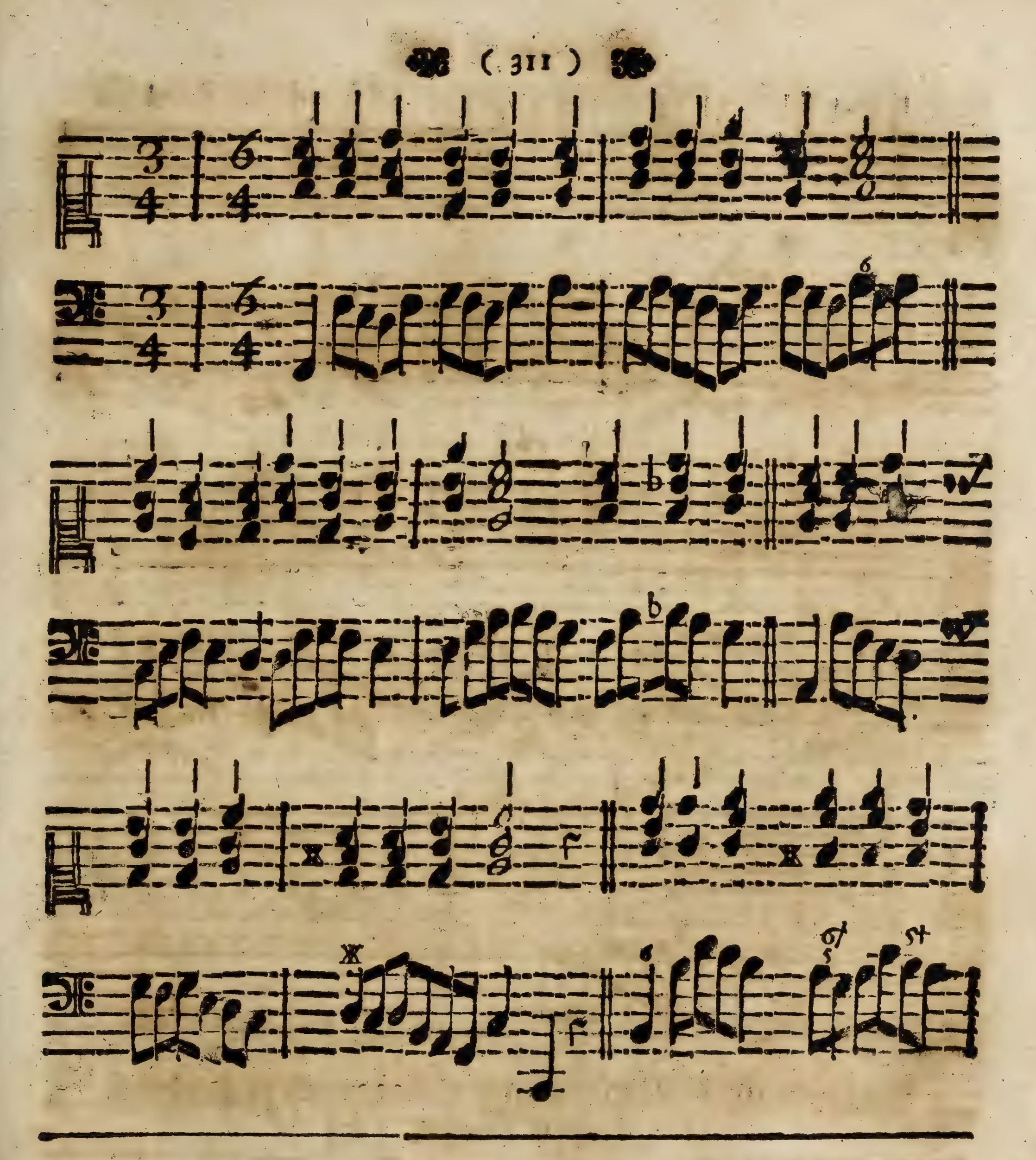


(w) Zwey oder dreyfach angeschlagen, nach dem Unterscheide der Mensur und des Instrumentes.
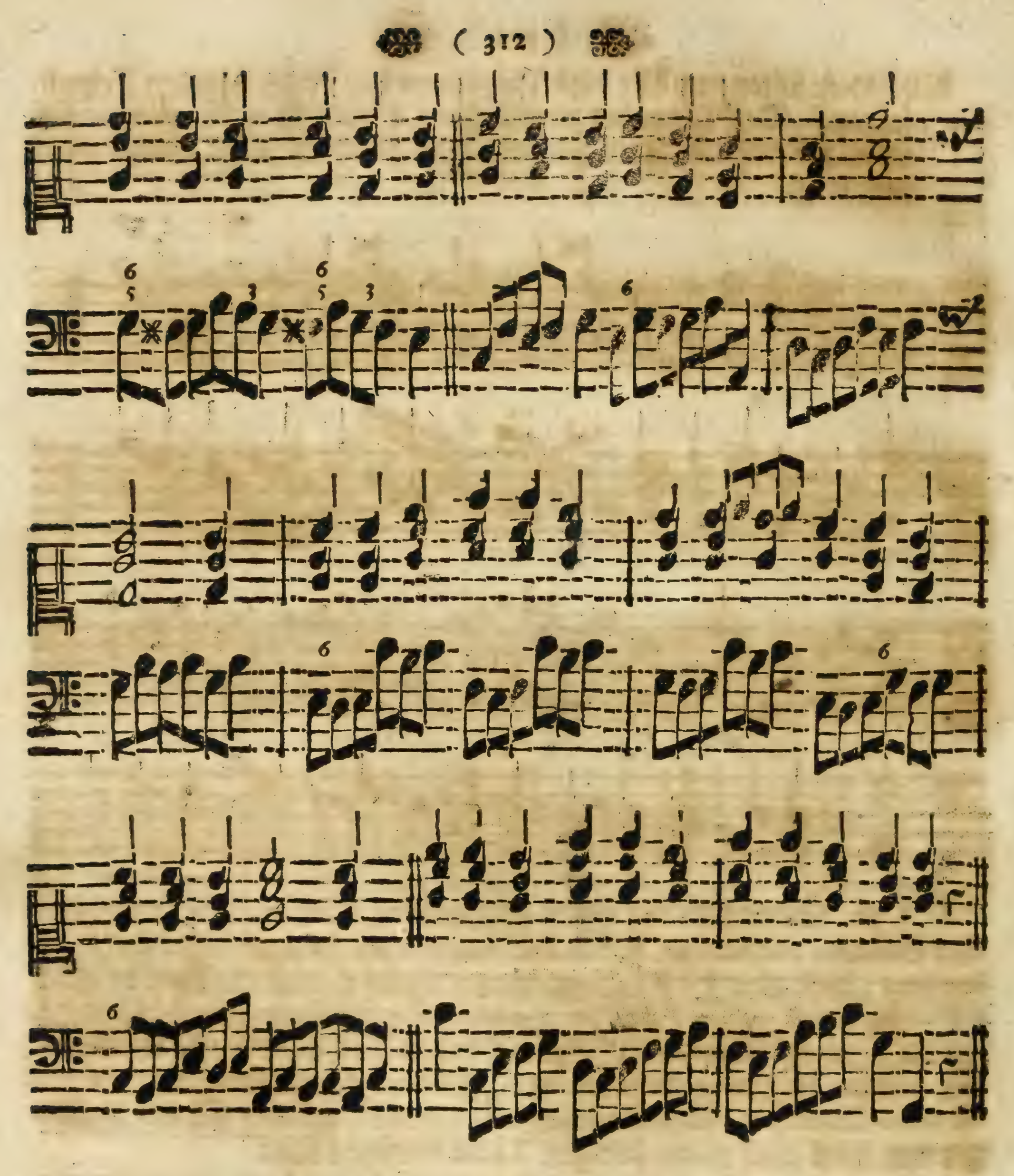


Gewöhnliche Variationes mit 2. Accorden zu 4. oder 6. dergleichen Noten. (x)

(x) Die oben §. 1 in der Nota (**) über die Variationes der 16theil gemachten Anmer-

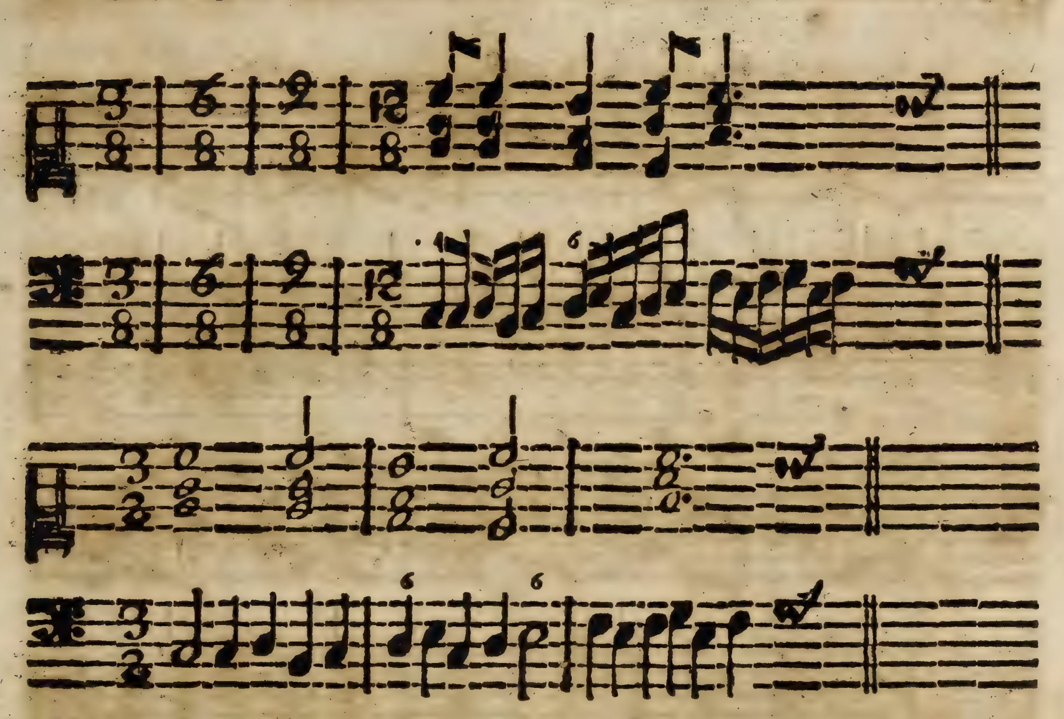


Anmerckungen kan man auch allhier appliciren, denn es seynd mutatis mutandis eben dieselbigen Clausuln.

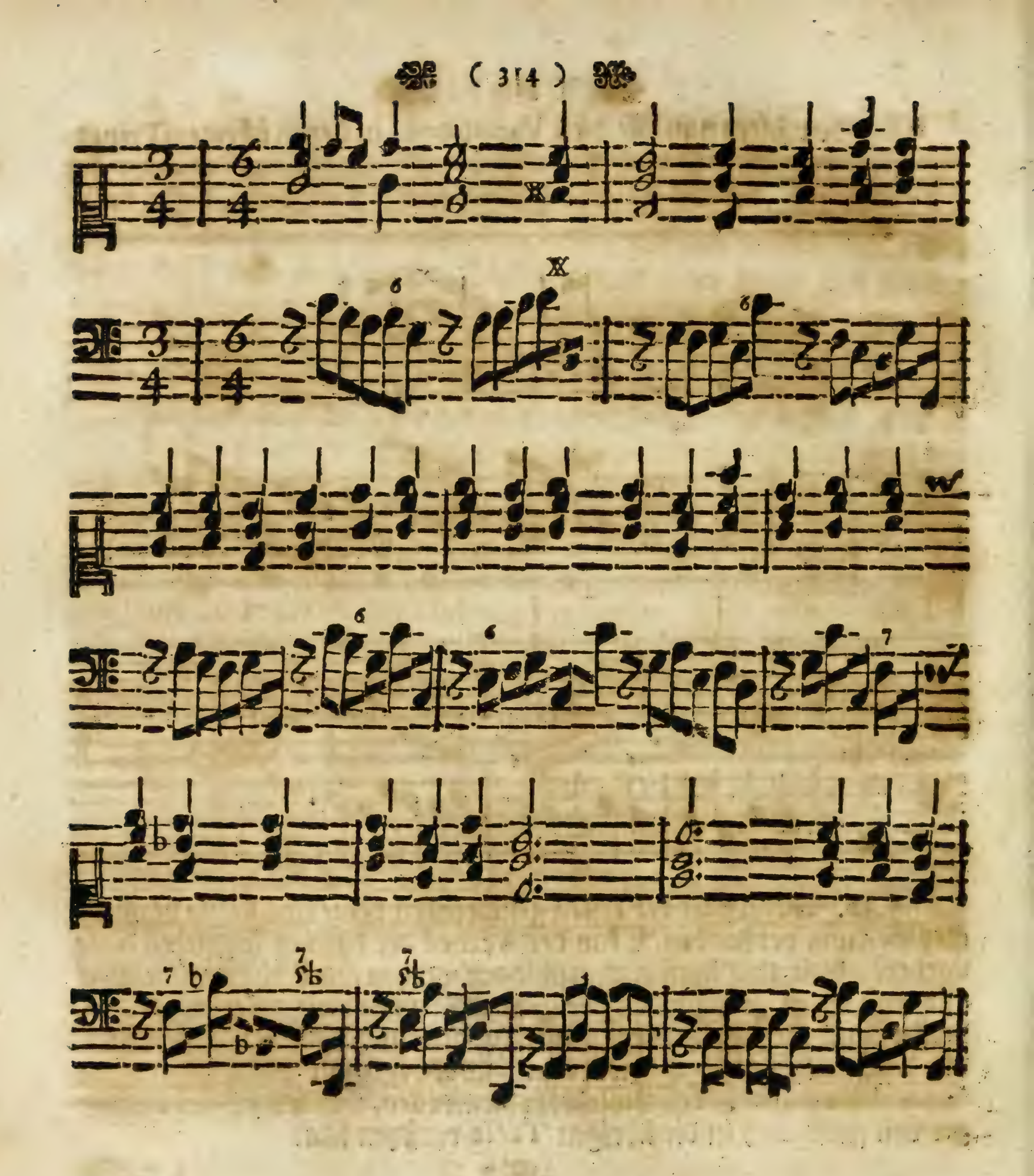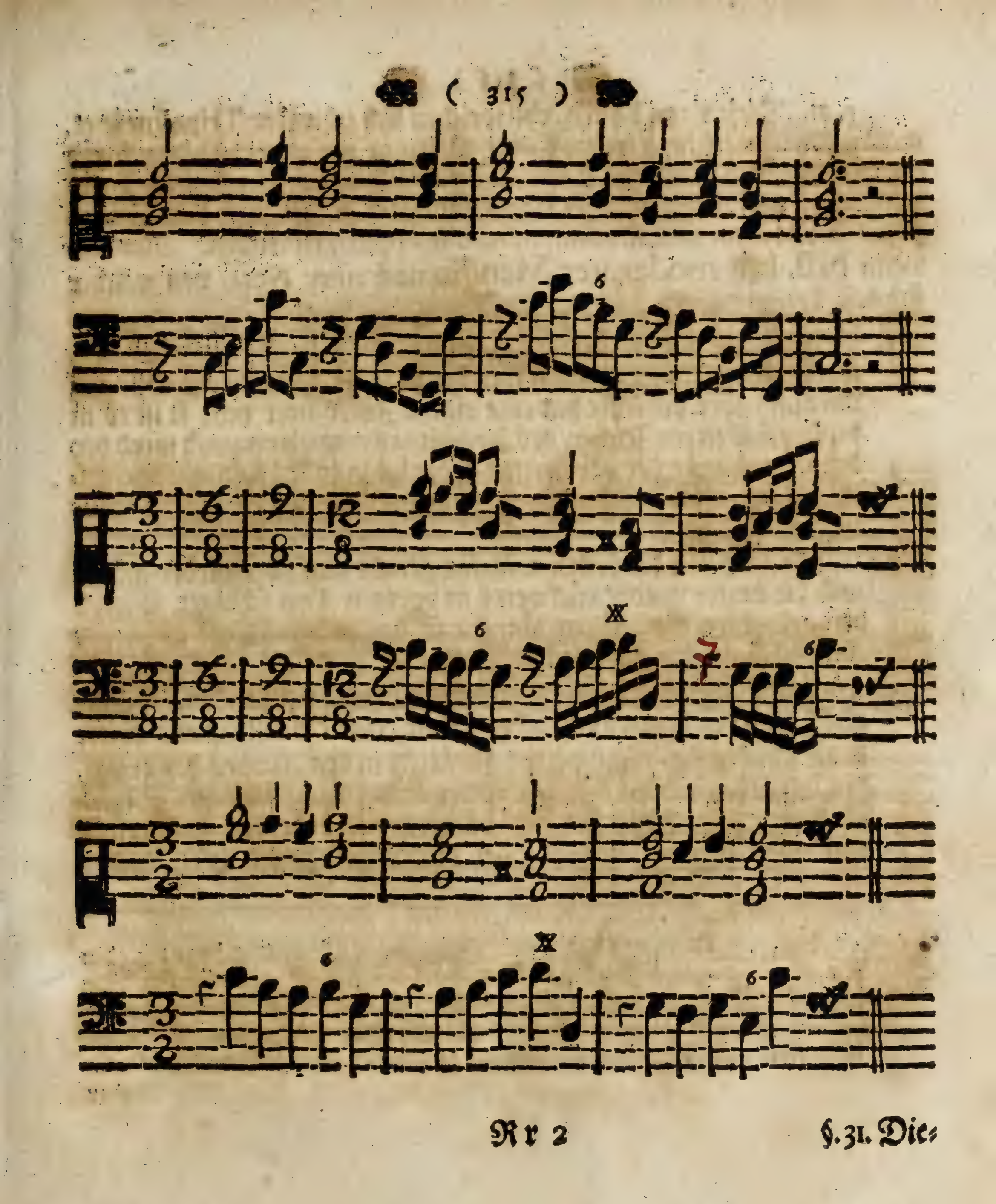


NB. Hier

NB. Hier solten nun alle diese Variationes in denen übrigen Tripeln folgen. Den Platz aber zu erspahren, so mag sie ein Anfänger sich selbst auf folgende Arth von Note zu Note in solche Tacte versetzen, e. g.



§. 30. Wenn statt der ersten geschwinden Note eine Pause von gleicher Geltung vorhanden, so kan der Accord der darauff folgenden Note vorhero, diese aber selbst nachgeschlagen werden, und bleiben übrigens alle, von denen geschwinden per gradus & per saltus gehenden Noten, bißher gegebene Regeln oder Anmerckungen auch hier, wie sie oben §. 20. von denen 16theilen gegeben worden. Weswegen wir sie allhier in einen General-Exempel kürtzlich wiederhohlen wollen, welches sich ein Anfänger von selbst auch in die übrigen Tacte versetzen kan:





§. 31. Die=
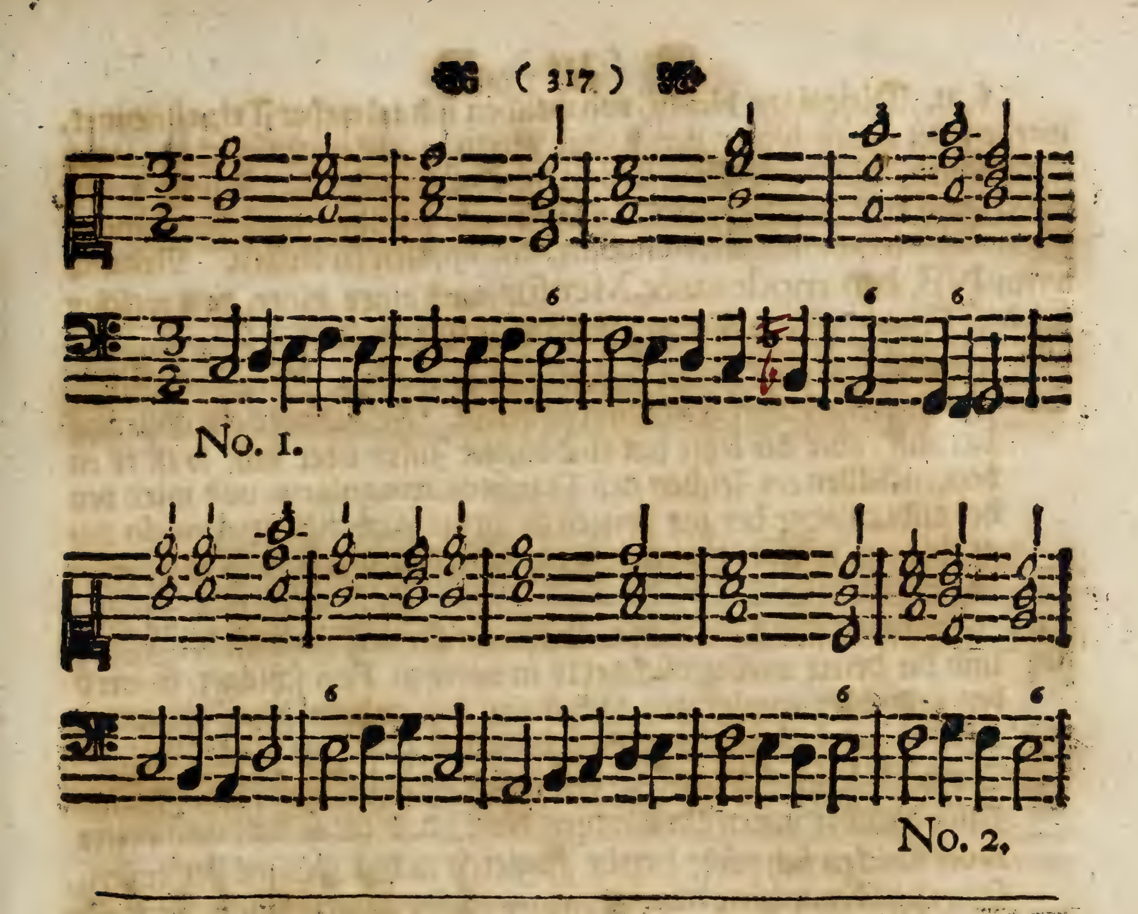
§. 31. Diejenigen Noten, von welchen sich iedweder Tripel nennet, werden mit denen Noten von halber Geltung auf unterschiedene Arth verknüpffet, daher wir die oben von dem ordinairen langsamen Tacte in dergleichen Fällen gemachte Anmerckungen, allhier nach dem Unterscheide der Mensur mutatis mutandis, also appliciren wollen. Nemlich wenn NB. bey moderater Mensur nach einer Note, von welcher sich der Tripel nennet, 2. Noten von halber Geltung.

1) Gerade auff oder nieder gehen, und folget kein Sprung darauff, so passiren gedachte 2. Noten frey durch. Folget aber ein Sprung darauff, oder die letzte hat eine eigene Ziffer über sich, so ist es in beyden Fällen ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipando angeschlagen, wie in folgenden Exempeln No. 1. biß No. 2. alle Casus zu ersehen.
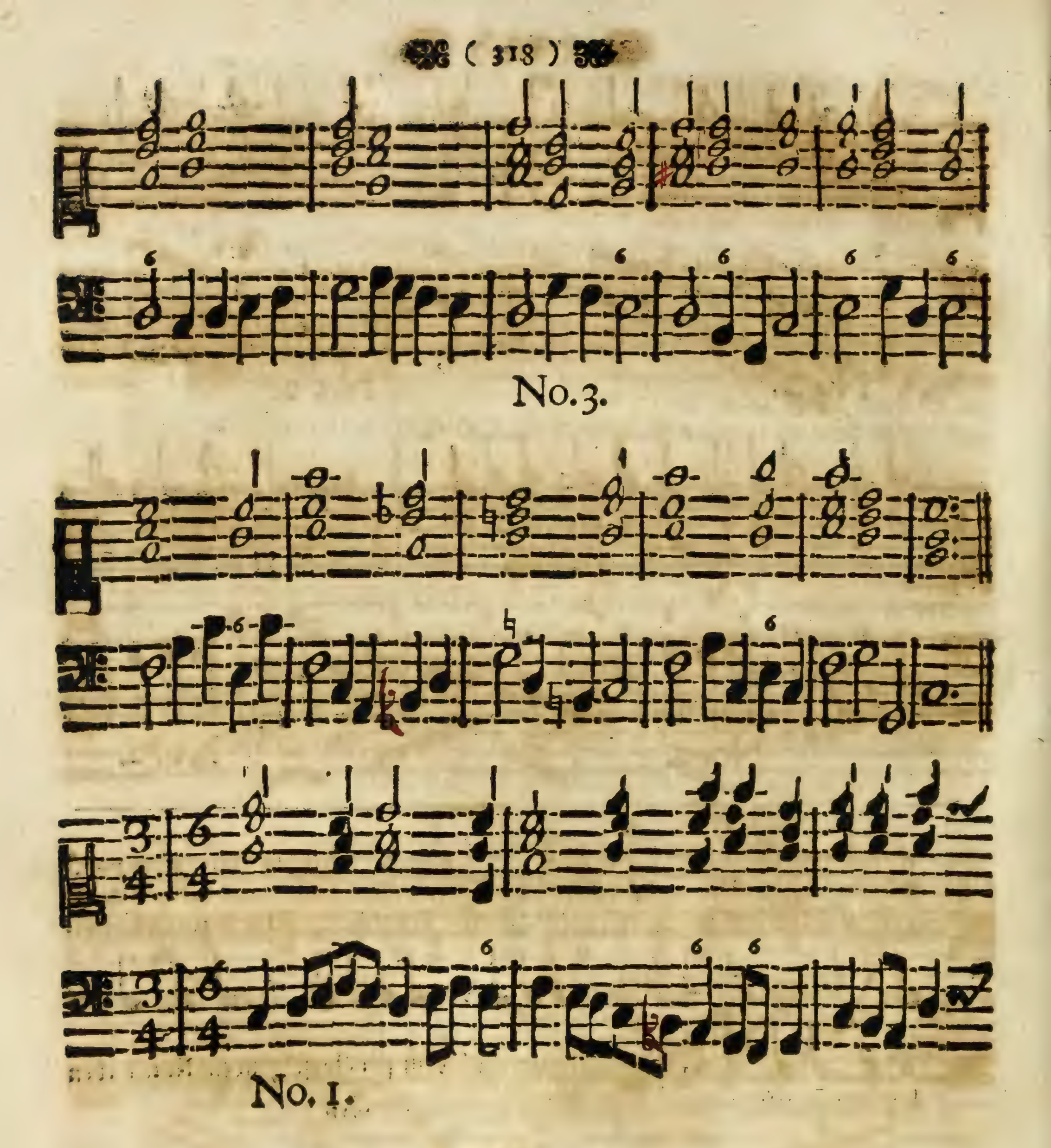
2) Wenn aber nur die ersten 2. Noten gerade auff oder nieder gehen, und die dritte wieder rückwerts in vorigen Ton schläget, so wird bey gedachter moderaten Mensur zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen, wie No. 2. bezeiget.
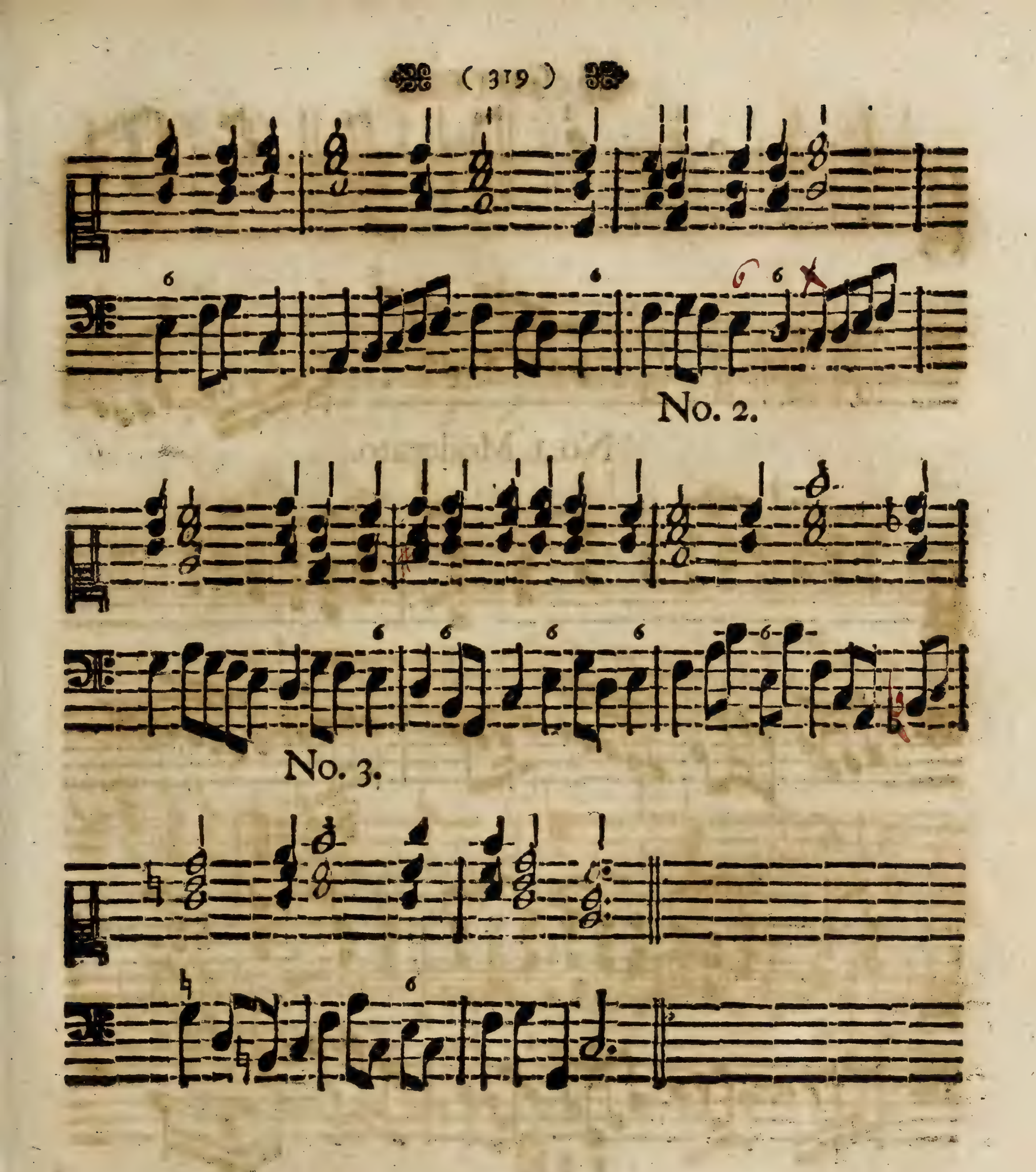
3) Wenn zwischen 3. solchen Noten ein Sprung vorhanden, (er folge gleich nach der ersten oder andern Note) und die andere und dritte Note schicken sich nicht beyde zugleich in den Accord der ersten, so wird zu der andern Note ein neuer Accord angeschlagen. Seynd aber alle 3. Noten in dem Accord der ersten begriffen, so haben sie nur einen Accord, wie No. 3. den Unterscheid zeiget (y):
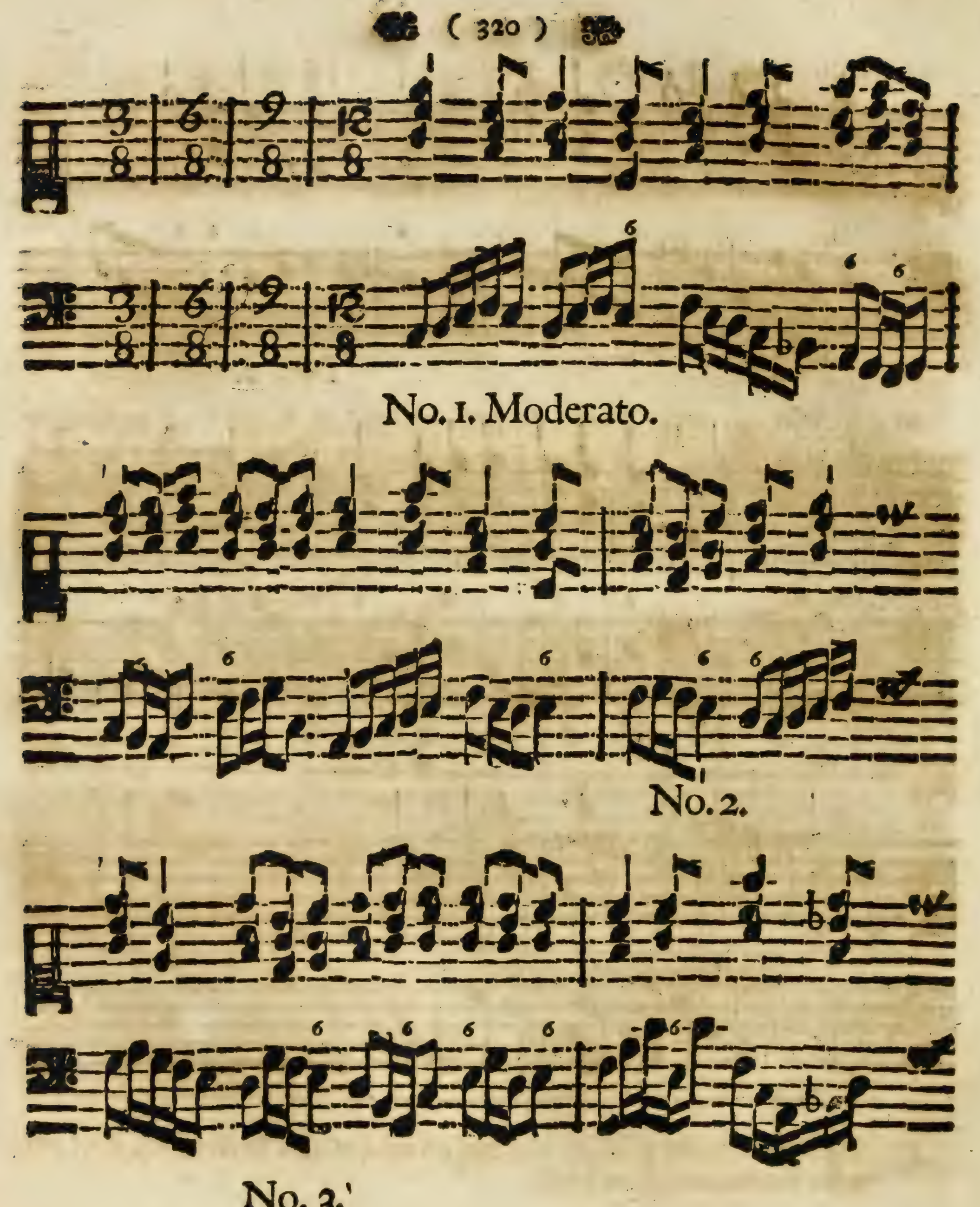
(y) Exempel von Noten mit dabey stehenden puncten allhier zu geben, wie oben §. 21. von denen 8teln gegeben worden, wäre überflüßig. Denn es ist allda schon gesaget und gewiesen worden, daß ein punct das Accompagnement der darauff folgenden Note von gleicher Geltung, gar nicht verändert, sondern diese Note nach dem Unterscheide einer langsamen oder geschwinden Mensur eben

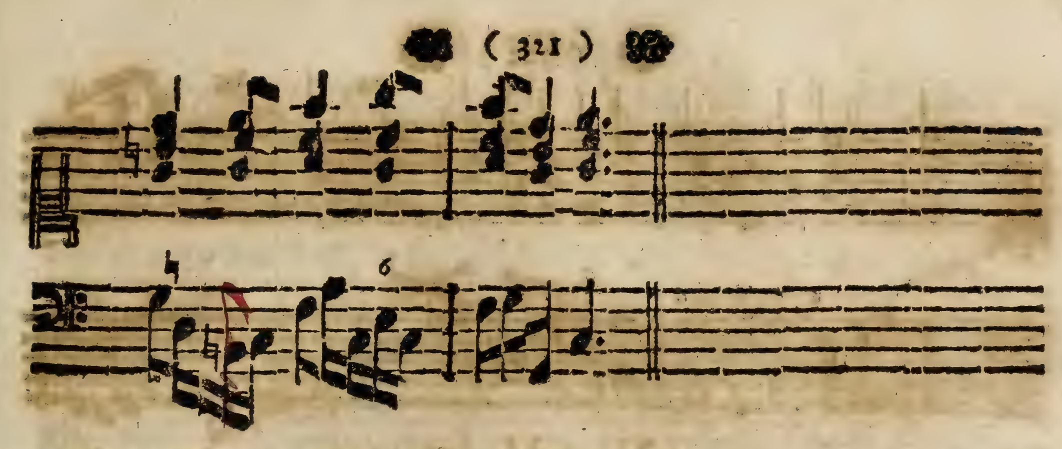


eben so tractiret wird, als wenn sie mit der vorhergehenden Note, ohne punct wäre egal geblieben. Wer aber auch hier überflüßige Exempel verlanget, der punctire bey allen Exempeln dieses gantzen Capitels die egalen Noten z. E. statt ♩♩♩ also: ♩. ♪♩ statt ♩♩♩ oder ♩♩♩♩ also: ♩. ♪ ♩ oder ♩. ♪ ♩. ♪) rc. und gebe denen nach dem puncte folgenden Noten eben das vorige Accompagnement, so hat er was er suchet.

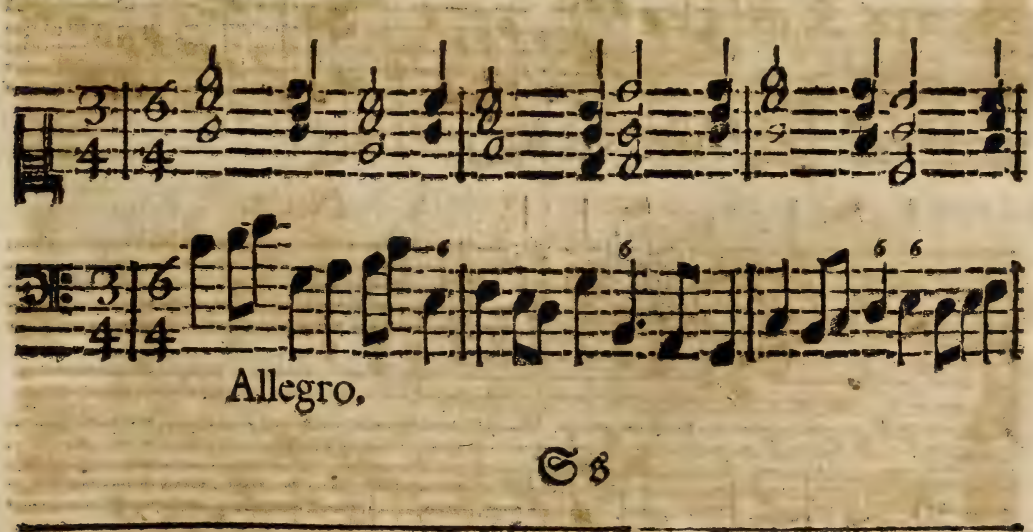

No. 3.
No. 1.


No. 2.
No. 3.
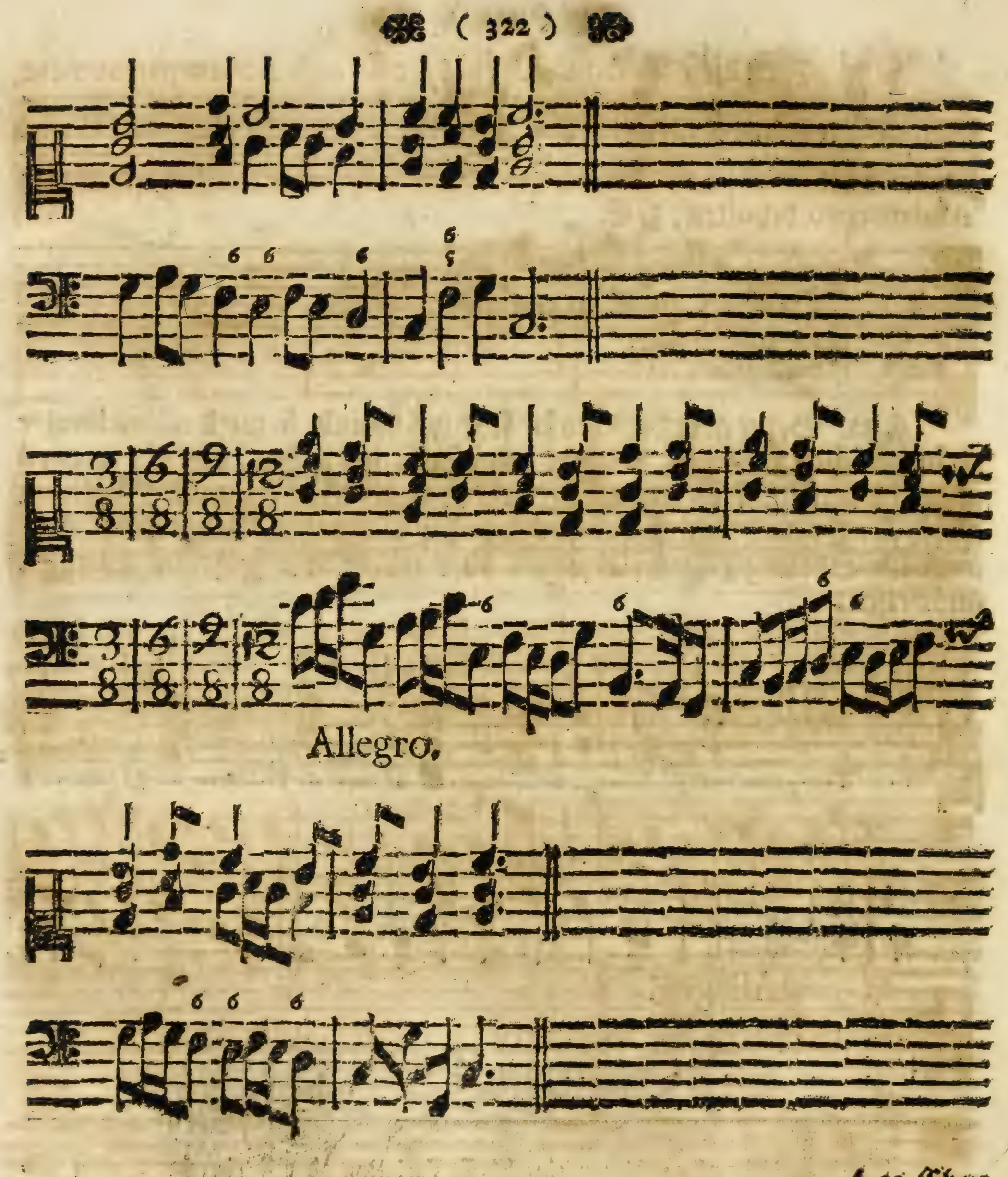

No. 1. Moderato.
No. 2.
No. 3.



§. 32. Gehet aber die Mensur sehr geschwind, so wird all ordinaire zu dergleichen 3. Noten, so lange sie per gradus gehen, nur ein Accord angeschlagen (*), es mögen die letzten 2. Noten von halber Geltung gleich gerade auff- und niedergehen, oder rückwerts schlagen, es mag auch ein Sprung darauff erfolgen oder nicht, wie folgende Exempel ausweisen:
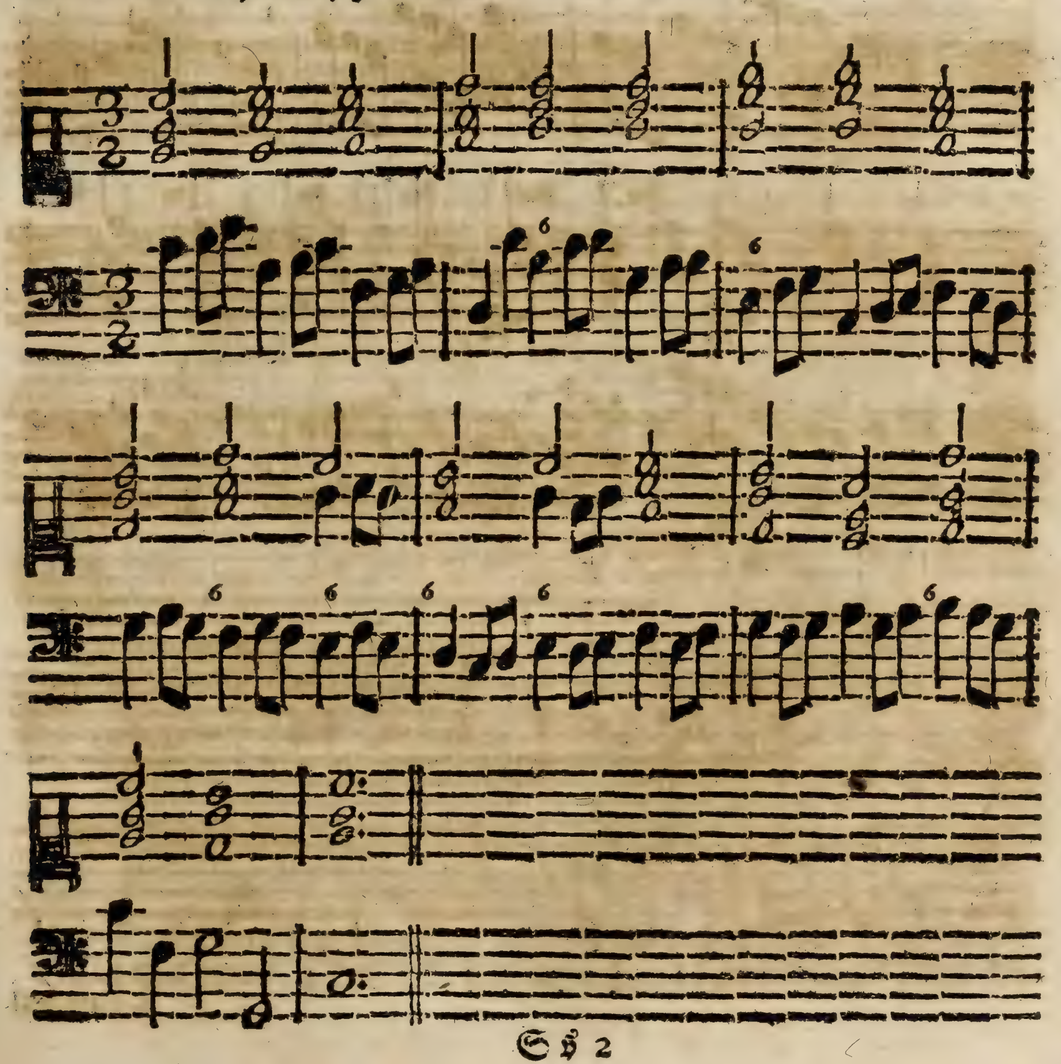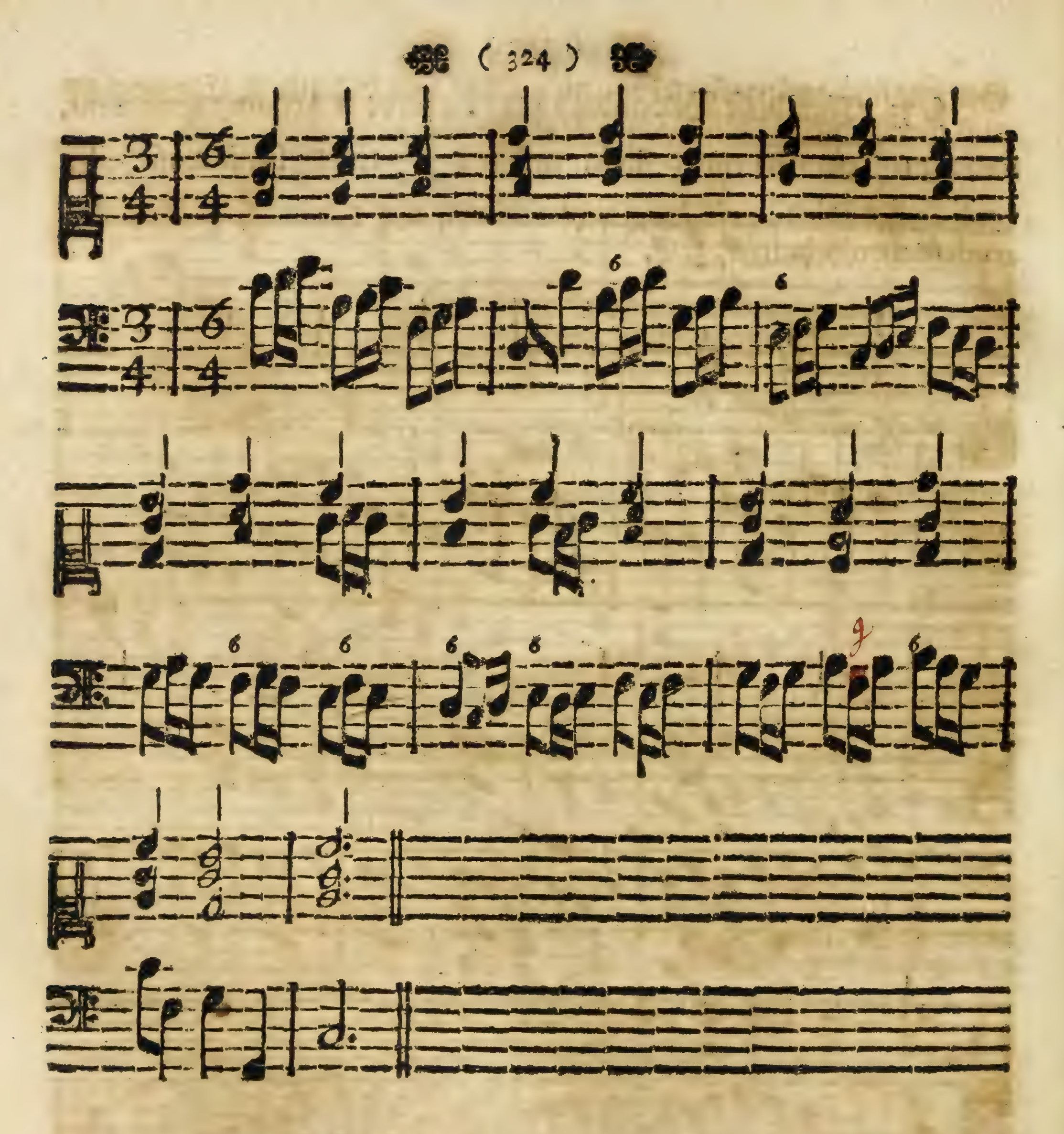


(*) Weil alsdenn alle 3. Noten eine blosse Variation oder Zerbrechung einer einzigen fundamental-Note seynd.



§. 33. Eben
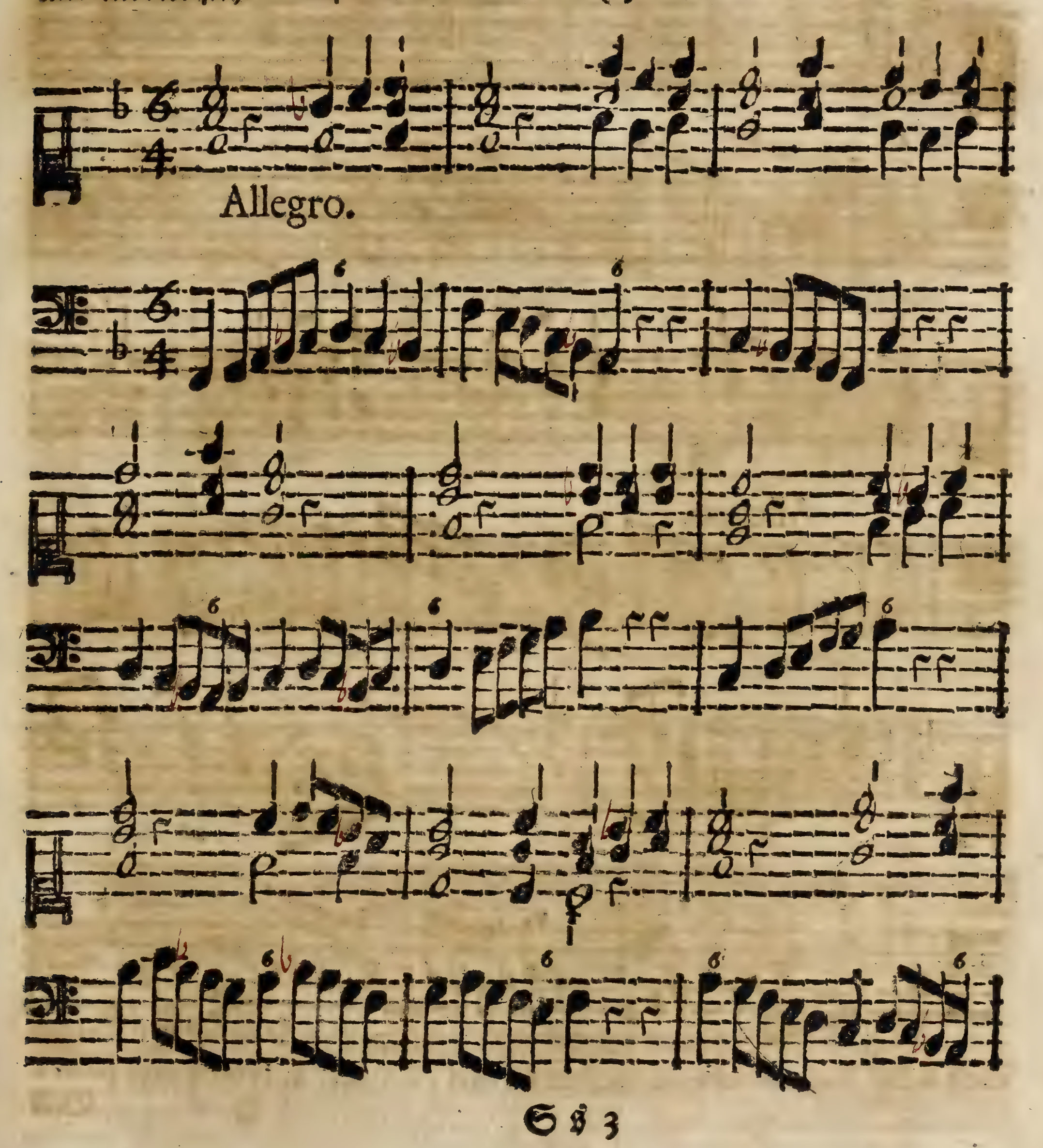
§. 33. Eben diese Bewandniß hat es mit dem Accompagnement, wenn im $\frac{3}{2}$ ein 4tel mit 2 8teln, und im $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ ein 8tel mit 2 16theilen verknüpffet wird, und dergleichen Noten ihr natürlich geschwindes Andamento behalten, z. E.
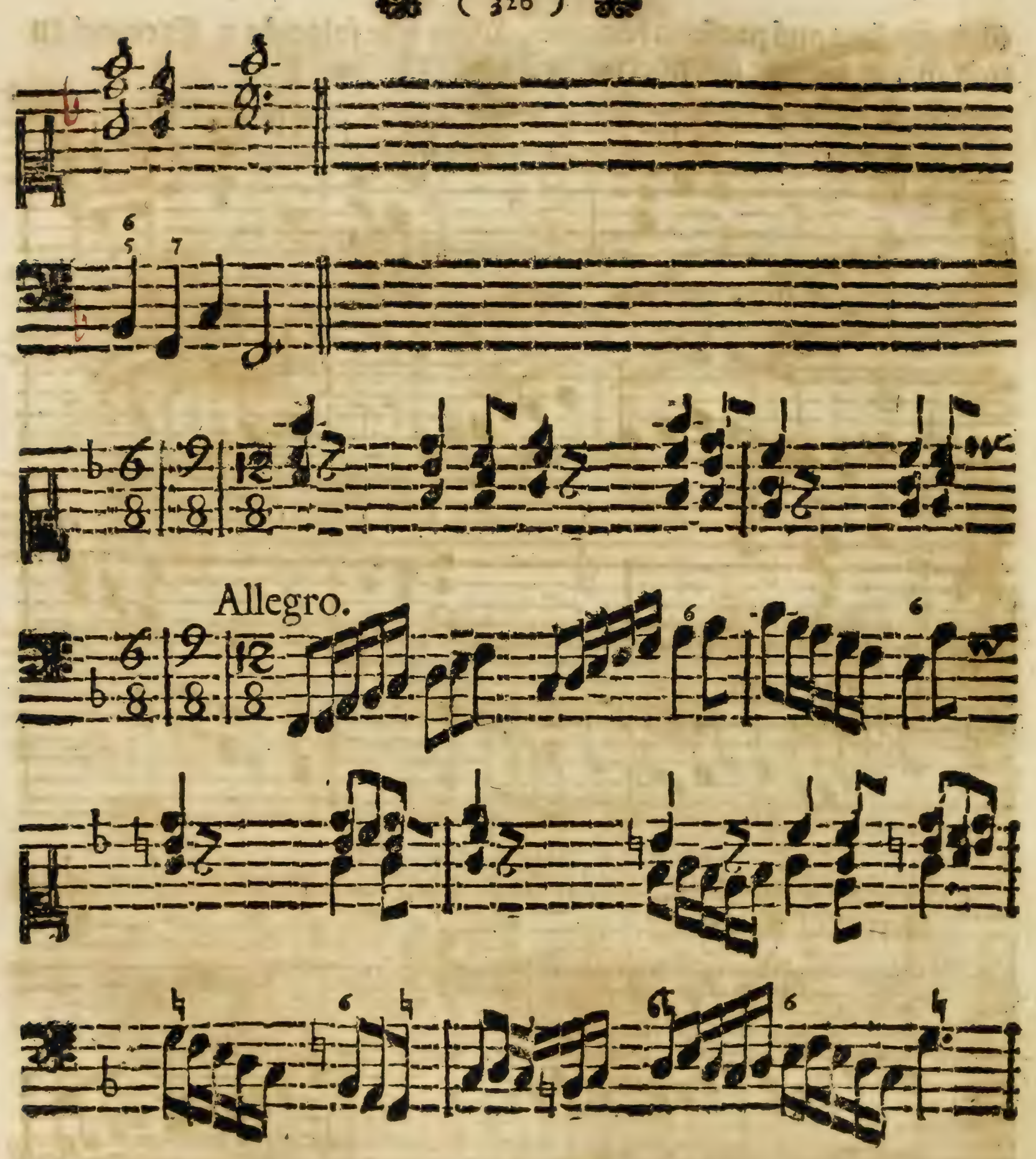




§. 34. Endlich finden sich bey sehr geschwinder Mensur der Tripel auch wohl Variationes, da nach einen 4tel oder 8tel 4. Noten von halber Gel=

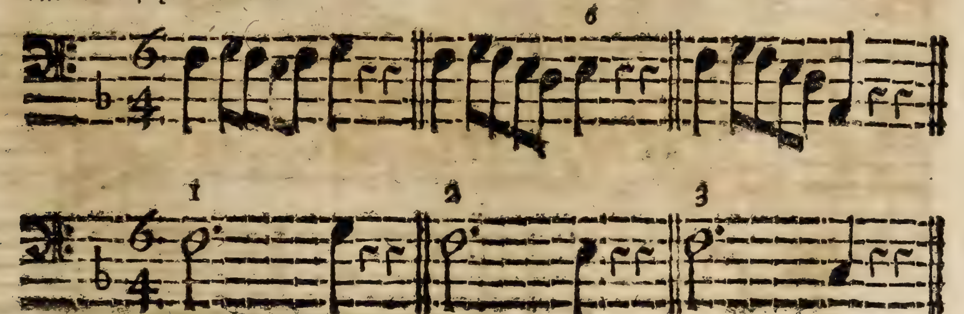
Geltung frey aus passiren können. Man sehe folgende 2. Exempel an, und mercke sich die besondern Clausuln. (z)
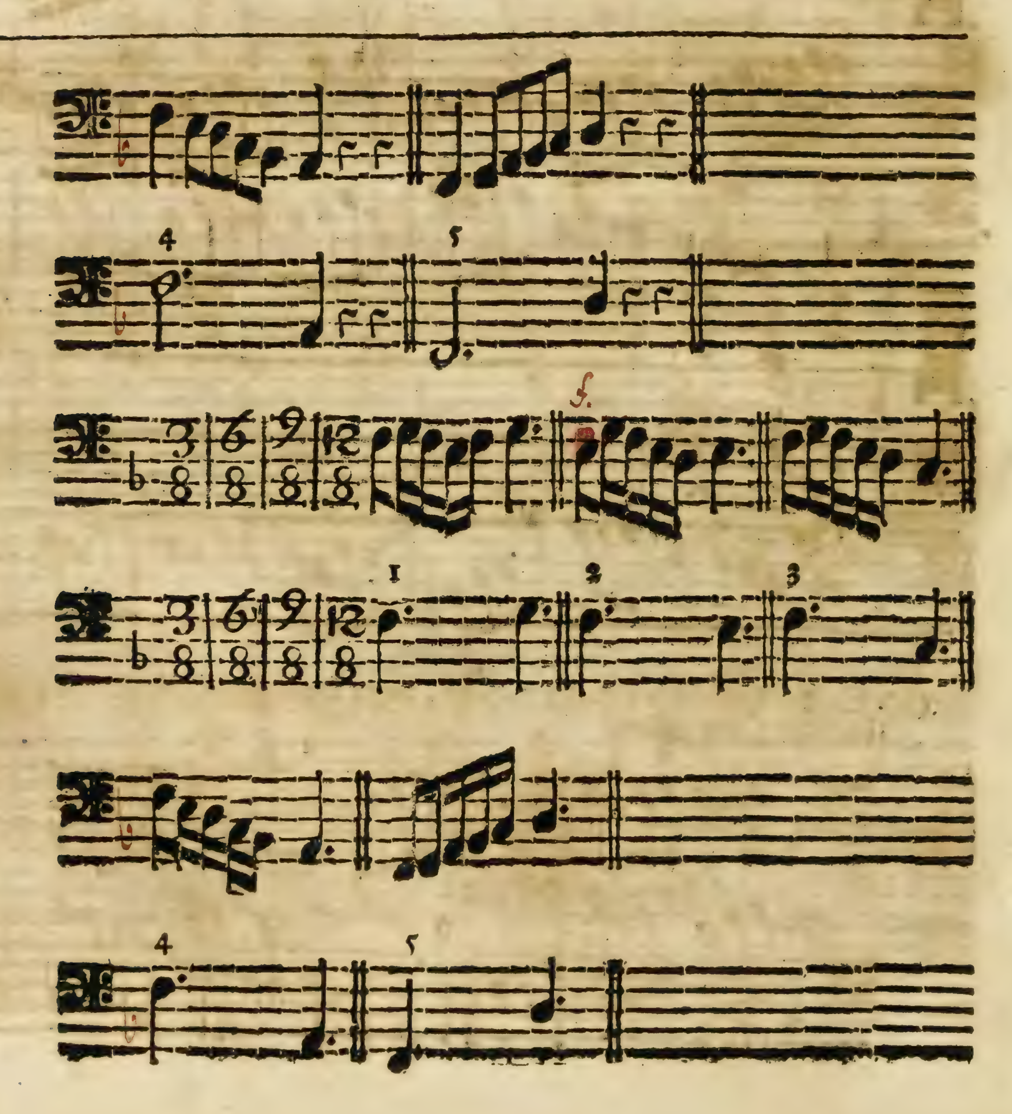



Allegro.

§. 35. Wir
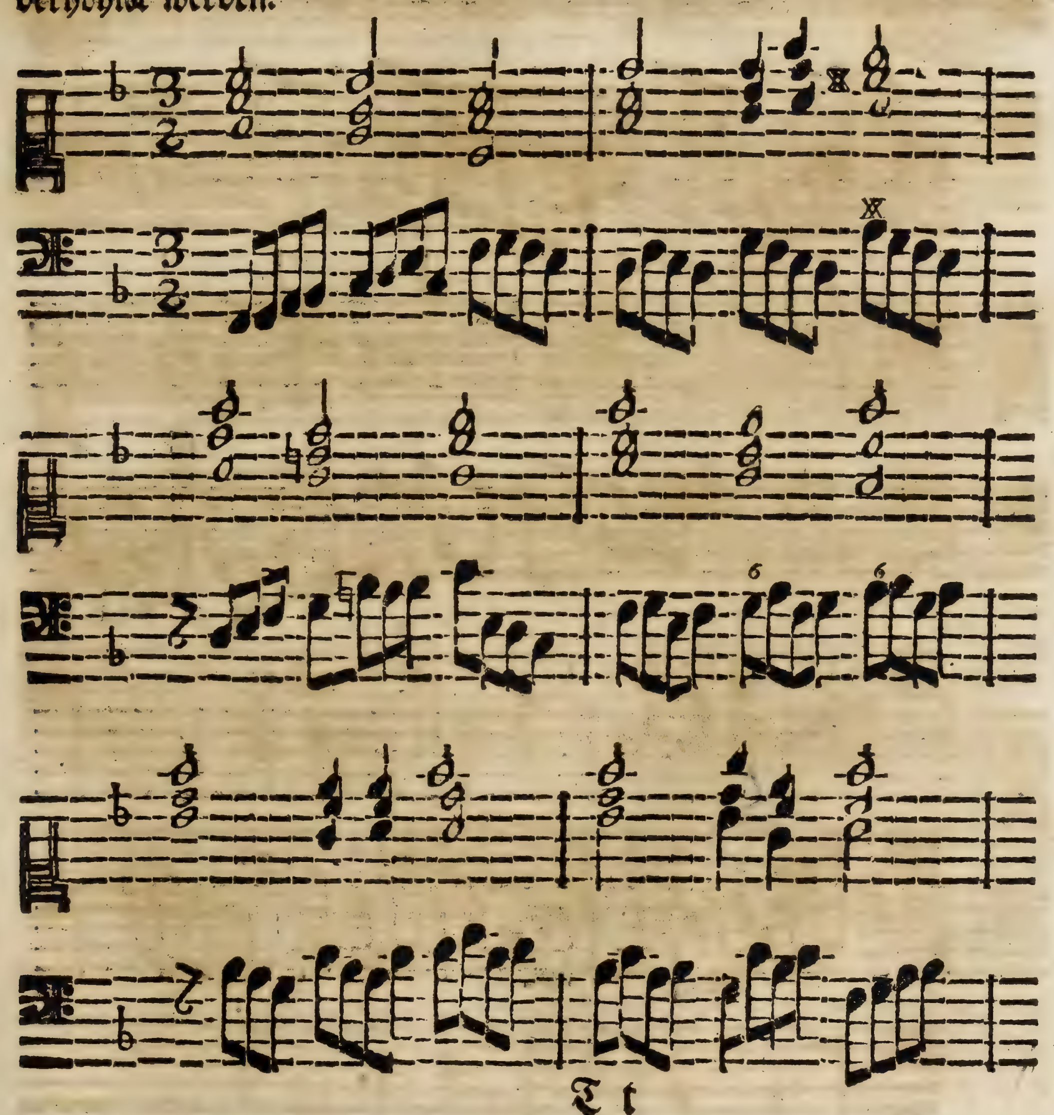
(z) Selbiges möchten folgende 5. seyn, deren fundamental-Noten wir zugleich darunter setzen wollen:
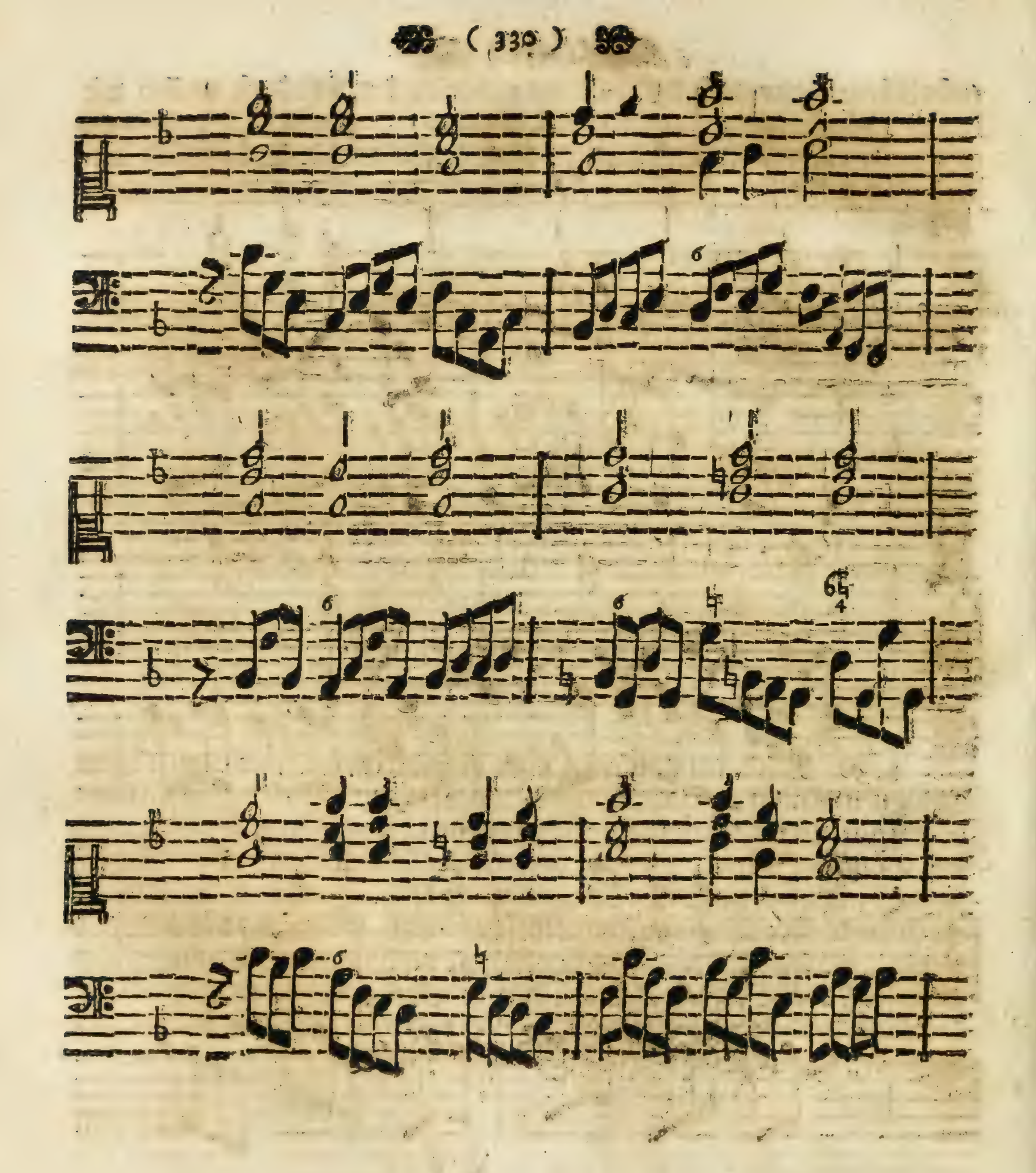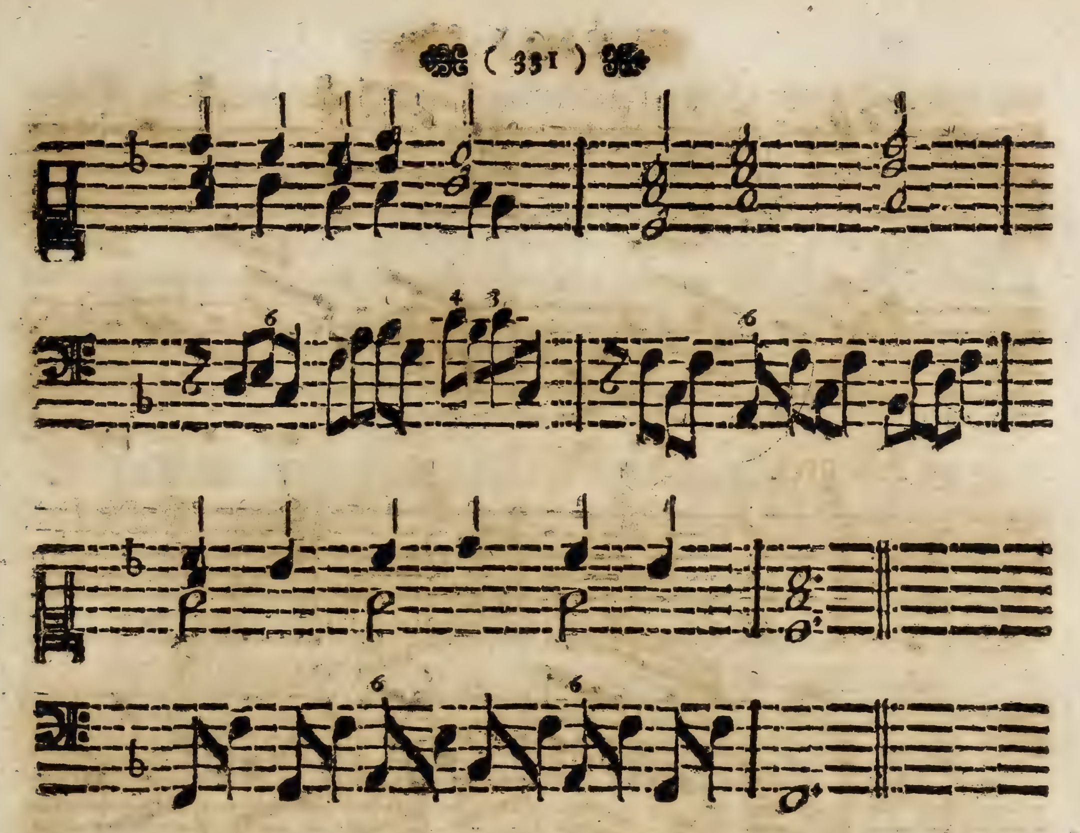


§. 35. Wir hätten noch übrig die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Diese nun haben zwar das gewöhnliche Tractament der 16theile im langsamen Tacte, folgbar könten wir sie allhier gar übergehen: weil sie aber der eusers
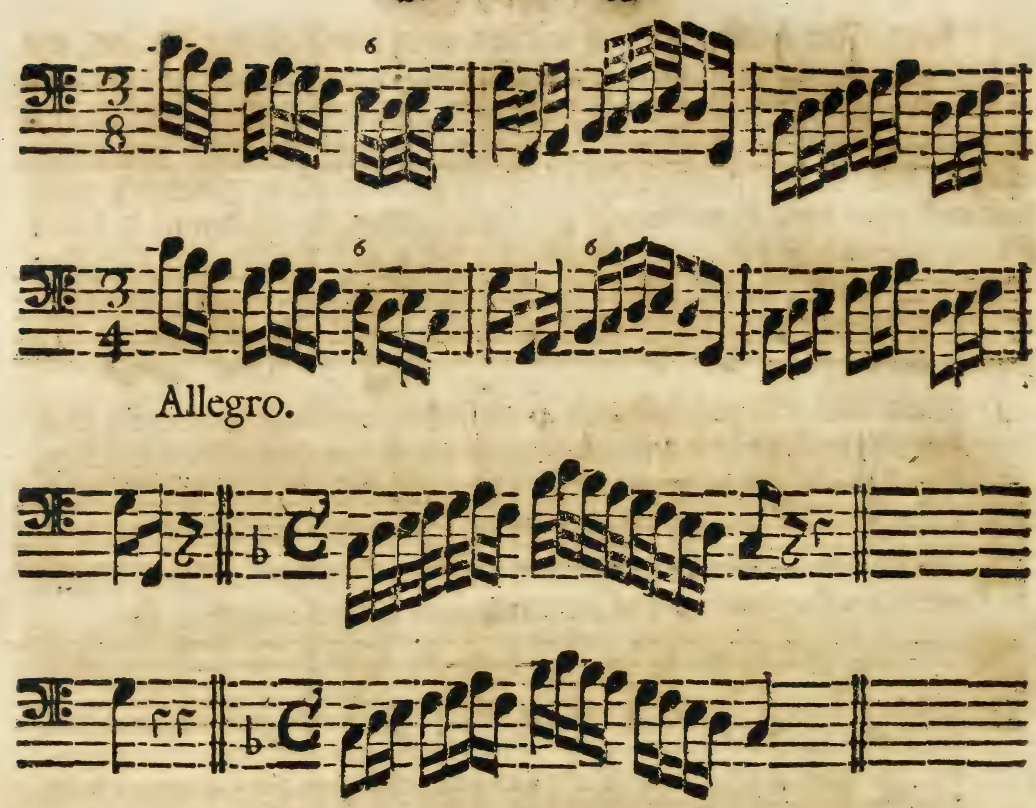


euſerlichen Figur nach von ſelbigen unterſchieden ſeynd, ſo wollen wir denen Anfängern zu Gefallen, ein General-Exempel hierbey fügen, worinnen alle von denen 16theilen oben gegebene Regeln kürtzlich wiederhohlet werden.







§. 36. Mit denen 32theilen, oder dreyfach gestrichnen Noten brauchen wir uns nicht auffzuhalten. Denn wenn einem Incipienten ja solche Noten zum Exercitio vorgeschrieben werden, (weil man sie sonst in einem zur Grund-Stimme gesetzten General-Basse selten zu finden pfleget), so darff man sich nur einbilden, als wenn dergleichen entweder beysamme stehende oder mit 16theilen vermischte Noten, insgesamt einen Strich weniger hätten, und tractiret sie alsdenn nach denen gewöhnlichen Regeln, so ist die Sache gehoben. Also würden z. E. die in folgenden 5. Tacten befindliche Clausuln nicht anders tractiret, als wie die hernach folgende, einen Strich weniger habende Clausuln:



§. 37. Wir gehen weiter, und besehen noch 2. extraordinaire Tacte, nehmlich das bekandte Allabreve, und den ouverteur-Tact. Jenes wird mit dem oder bezeichnet, und hat vor allen andern Tacten dieses besonders, daß seine Mensur iederzeit unveränderlich bleibet, und weder ein darunter gesetztes Adagio, nach Allegro statt findet.

§. 38. Im
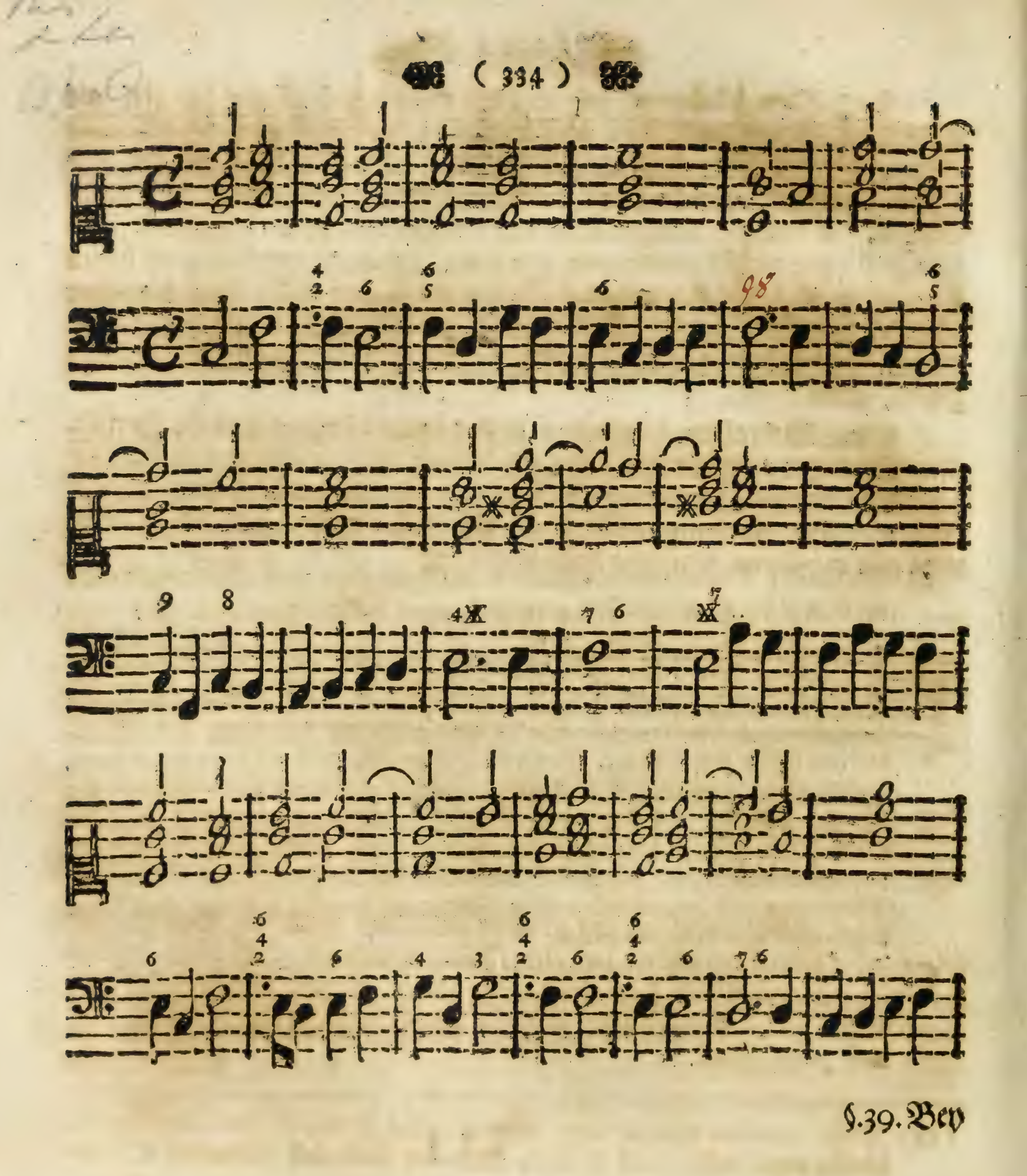
§. 38. Im Allabreve (a) werden eintzig und alleine die 4tel, als in diesen Tacte gebräuchliche geschwinde Noten angesehen, weil kleinere Noten, nehmlich die 8tel, entweder gar nicht, oder doch sehr sparsam, und kaum 2. auff einmahl in gewissen Rückungen und Clausuln zugelassen werden. Es mögen nun gedachte 4tel per gradus, oder (gleichfalß sparsam und ohne viele Variationes) per saltus gehen, so werden nach denen Fundamentis dieses Antiquen styli iederzeit 2. und 2. 4tel (weniger aber nicht) auff einen Accord angeschlagen, wie das folgende Exempel ausweiset. In einigen Fällen aber pflegen auch 4. 4tel auf einen Accord zu gehen, als:

1) Wenn das erste von besagten 4. 4teln den ordinairen Accord über sich hat, und die übrigen entweder in die 5te gerade auffwerts gehen, oder das 4te 4tel in den vorigen Ton zurück fället, wie in folgenden Exempel die Clausuln des 8ten, 19ten und 20ten Tactes bezeigen.
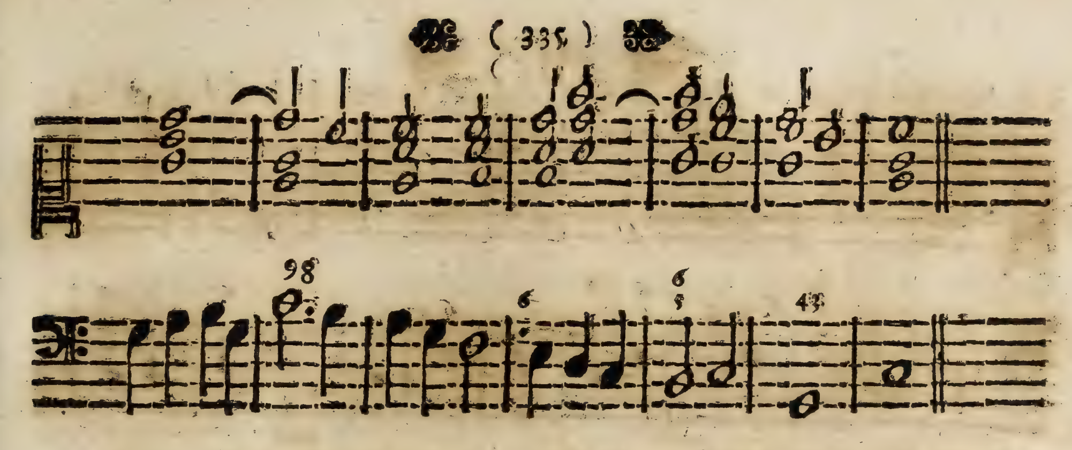
2) Wenn der Transitus irregularis auf dem 3ten 4tel also angebracht wird, wie die Clausuln des 4ten und 12ten Tactes angeben. (b)

(a) Dieser antique pathetische stylus ist wohl der schönste und beqvehmste, worinnen ein Componist seine fundamentale Wissenschafft und Accuratesse in componiren am besten zeigen kan. Denn die Sätze dieses Styli müssen jederzeit reine, derselben progressiones und resolutiones legal und von allen Libertäten entfernet, das Cantabile ohne viele Sprünge in allen Stimmen continuiret, diese mit Rückungen und schönen syncopationibus der Con- und Dissonantien überhäuffet, und durch und durch, ohne fantasirendes Wesen, mit pathetischen Gedancken, Thematibus und Imitationibus aller Stimmen, angefüllet seyn. Hier suche man einen legalen Componisten.

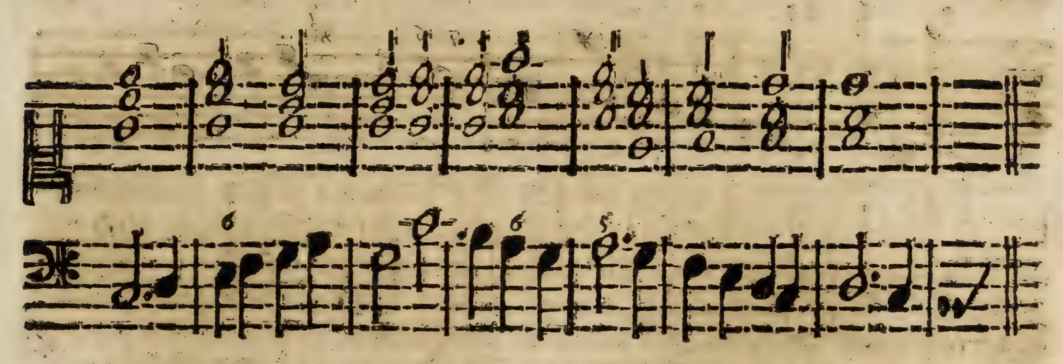
(b) Es fällt solchergestalt über dem 3ten 4tel die bekandte 7ma in transitu ein, da man auch zugleich in 3en mit fortgehen könte, wie bißher vielfältige Exempel vorkommen. Einige pflegen auch diese 7me in transitu ausdrücklich über die Note zu bezeichnen.



§. 39. Bey
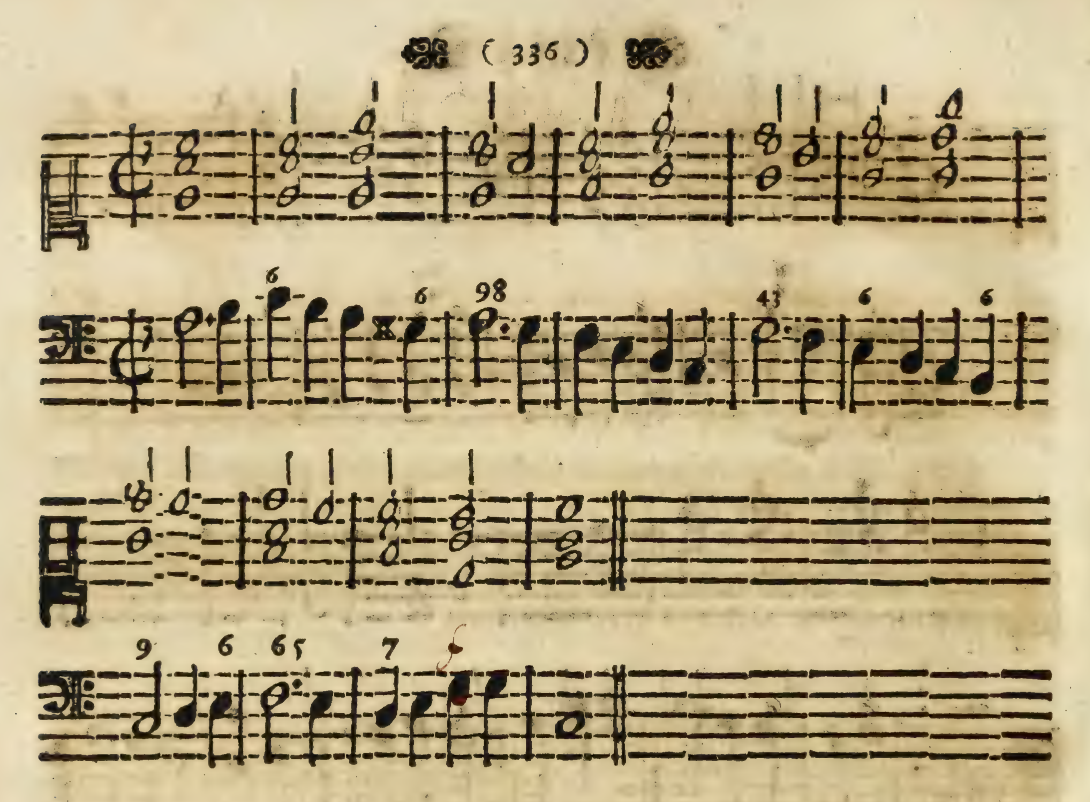


§. 39. Bey alten Autoribus findet man öffters folgende Arthen einer Bewegung wieder den Tact, da das virtualiter kurtze 4tel statt eines vorhabenden Transitus in Tertiam, wieder in vorigen Ton zurück schläget. Ein Accompagnist lässet sich dieses nicht irren, ob es wohl nicht alle moderne Autores gern imitiren:



§. 40. Wenn nach 4. per gradus gehenden 4teln ein Sprung erfolget, oder über dem letzten 4tel eine Ziffer befindlich, so ist es in beyden Fällen eine Anzeige des Transitus irregularis, (c) und wird bey der 3ten Note der zur 4ten gehörige Accord anticipando angeschlagen. z. E.

§. 41. Wenn

(c) Dieser Transitus wird in denen oben folgenden Exempeln, nur exercitii gratia häuffig angebracht; sonst ist dessen allzuvieler Gebrauch, sonderlich in diesem
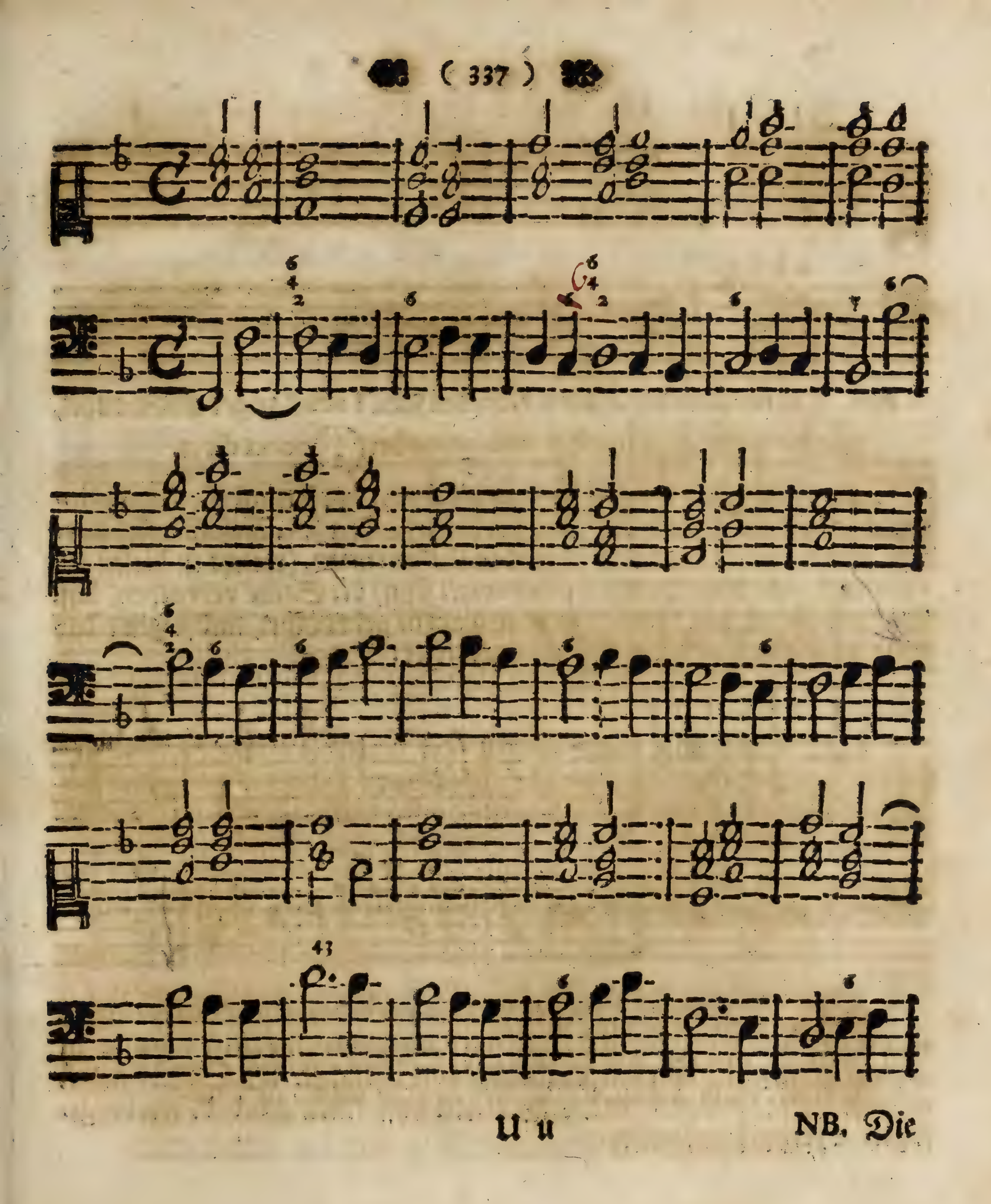


§. 41. Wenn nach einen gantzen oder halben Tacte 2. (unbezifferte) (d) 4tel per transitum gerade auf oder unterwerts gehen, und folget kein Sprung darauff, so pflegen sie ordentlicher Weise frey aus zu passiren. Folget aber ein Sprung darauff, so ist es in diesen stylo ein unbetrüglich es Zeichen des Transitus irregularis, und wird bey der andern Note der zur 3ten gehörige Accord anticipando angeschlagen:

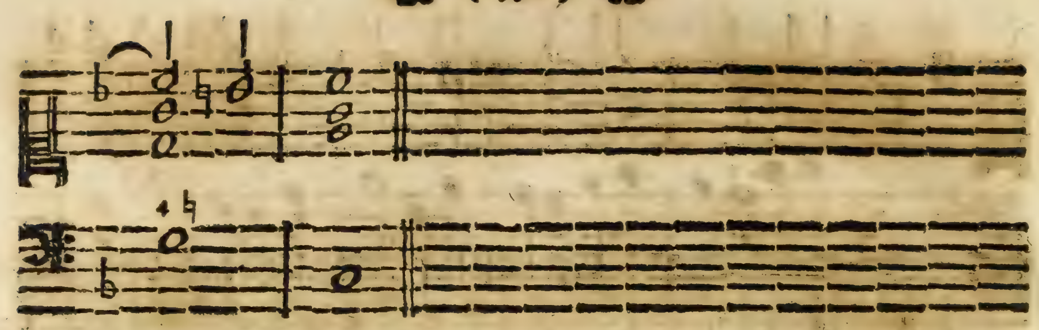
---

stylo, eben nicht zu loben, weil er einmahl nichts anders, als überhäuffte Unreinigkeiten in der Composition verursachet.

(d) Der 8te, 12te und 19te Tact des oben folgenden Exempels, haben in diesen Casu ihre eigene Ziffern, also gehören sie nicht unter diese Regel.

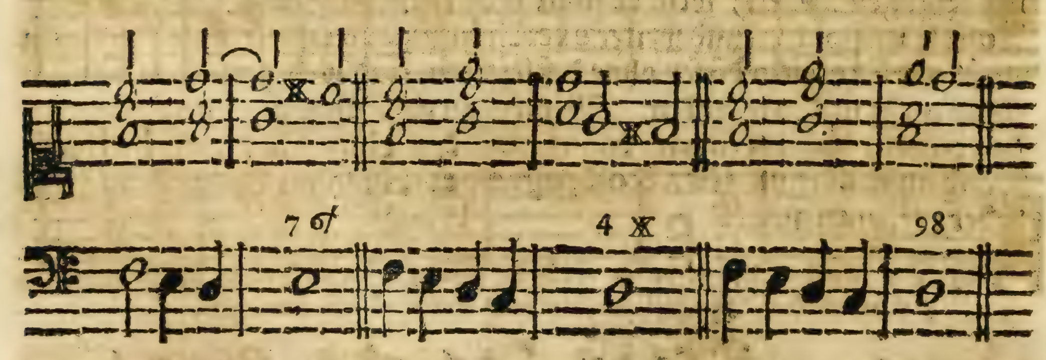


NB. Die



NB. Die 6te über der andern Note des 8ten Tactes zeiget ein Exempel, wie die Alten gern mit der resolution der $\binom{4}{2}$ procediret.

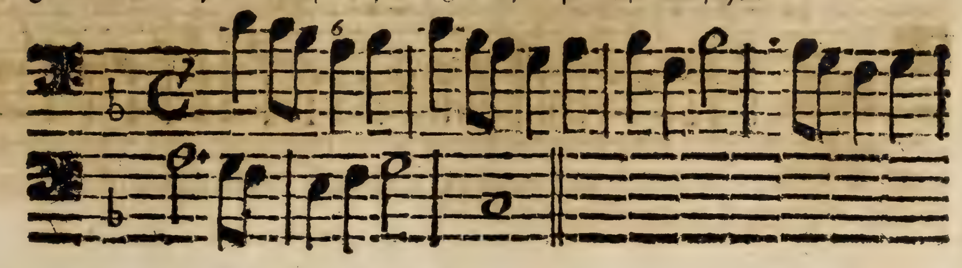
§. 42. Folgende Exempel können als selten vorkommende Exceptiones wieder die Regeln der beyden vorhergehenden §. §. angemercket werden, und müssen die darauff folgenden Dissonantien, (welche in diesen accuraten stylo iederzeit wollen præpariret seyn) die Sache verrathen, daß der Componist den Transitum irregularem gebrauchet, und folgbar das letzte 4tel seinen eigenen Accord verlanget:
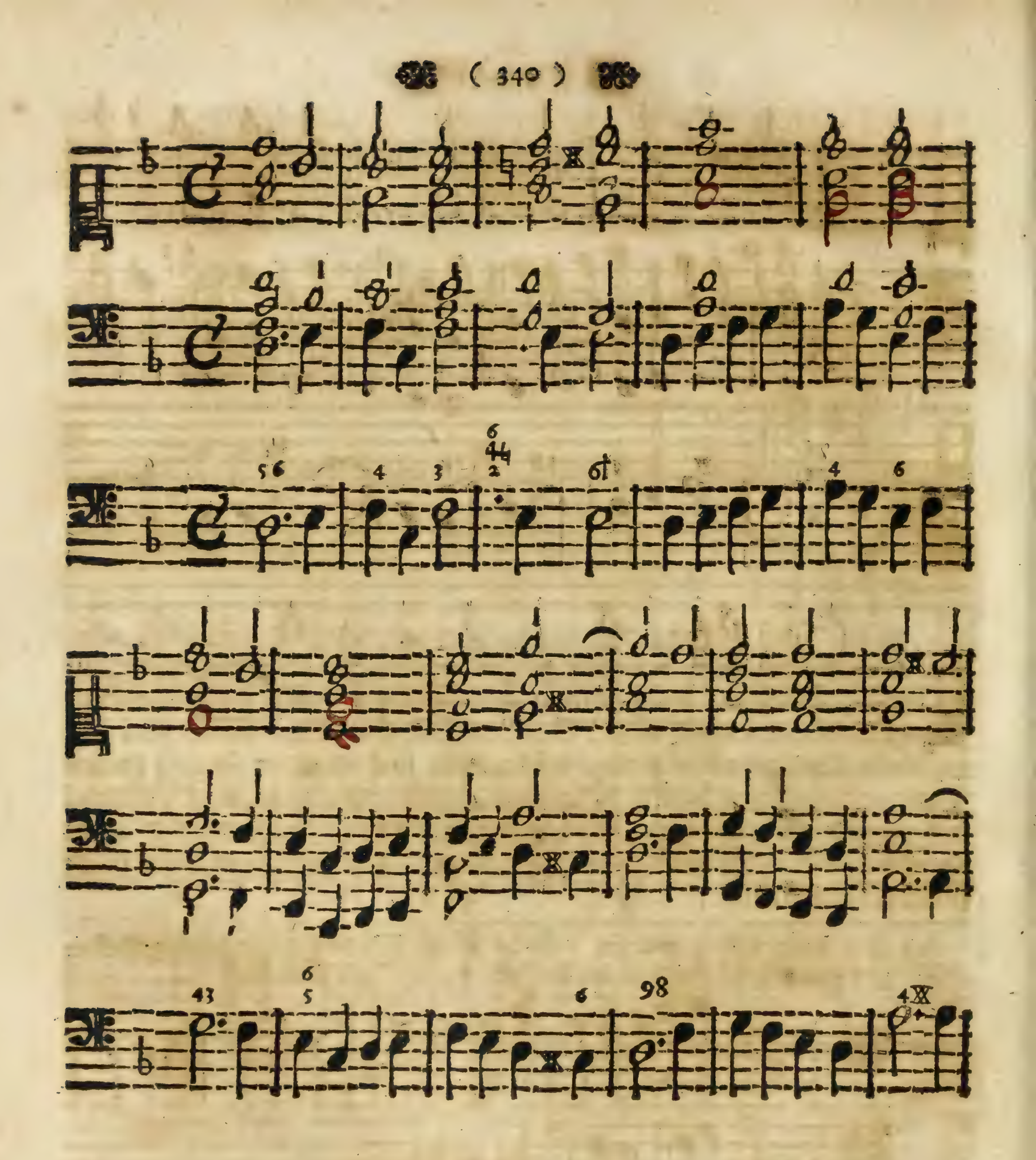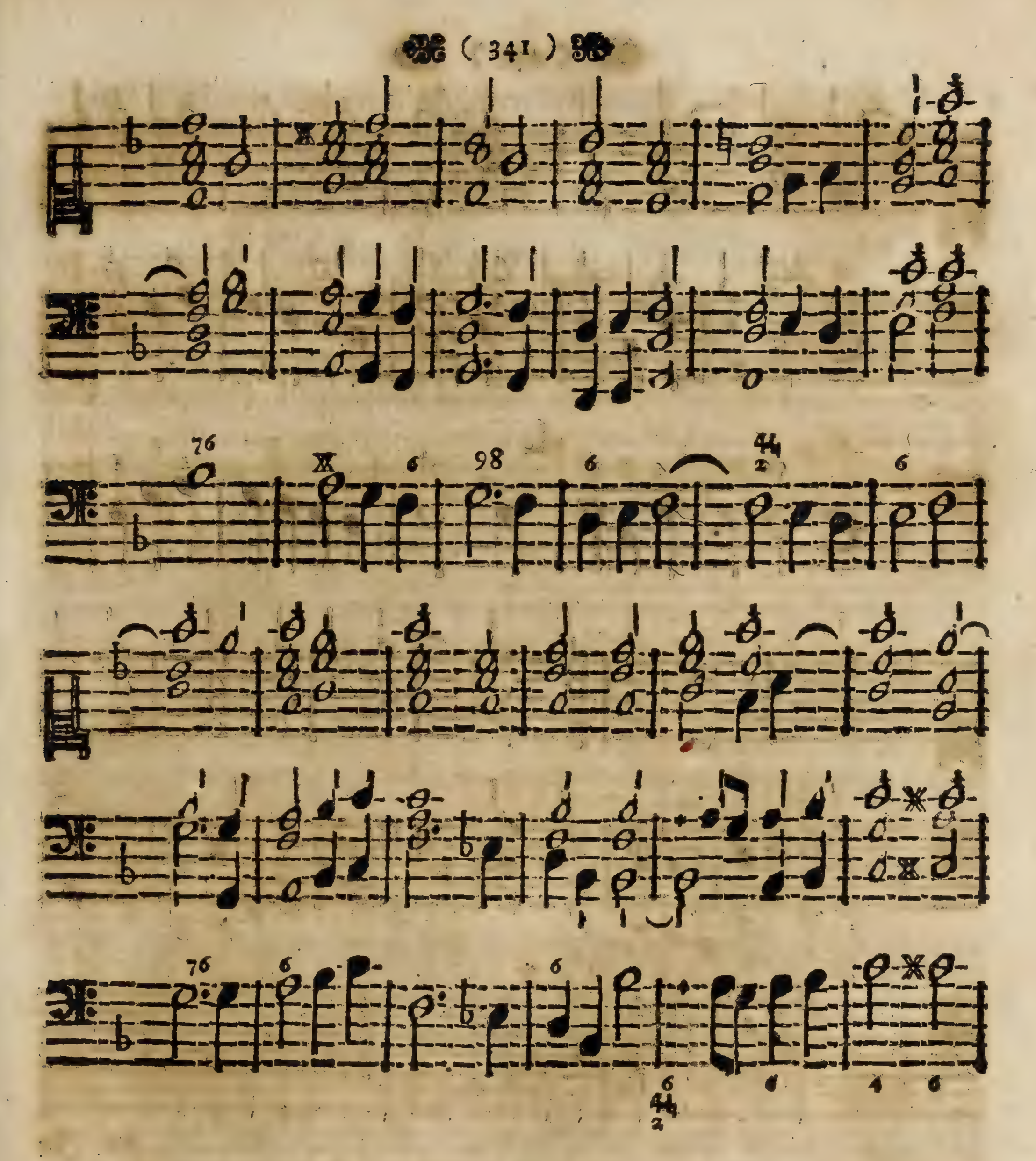


§. 43. Die Clausul der ersten beyden Tacte des folgenden Exempels ist im Allabreve privilegiret, und wird angesehen, als ein Transitus in 4tam, ob ihm gleich eine durchgehende Note mangelt. (e) Dahero gehen auch in diesen Casu, vor wie nach, 2, 4tel auff einen Accord, wie beygefügtes Exempel ausweiset:
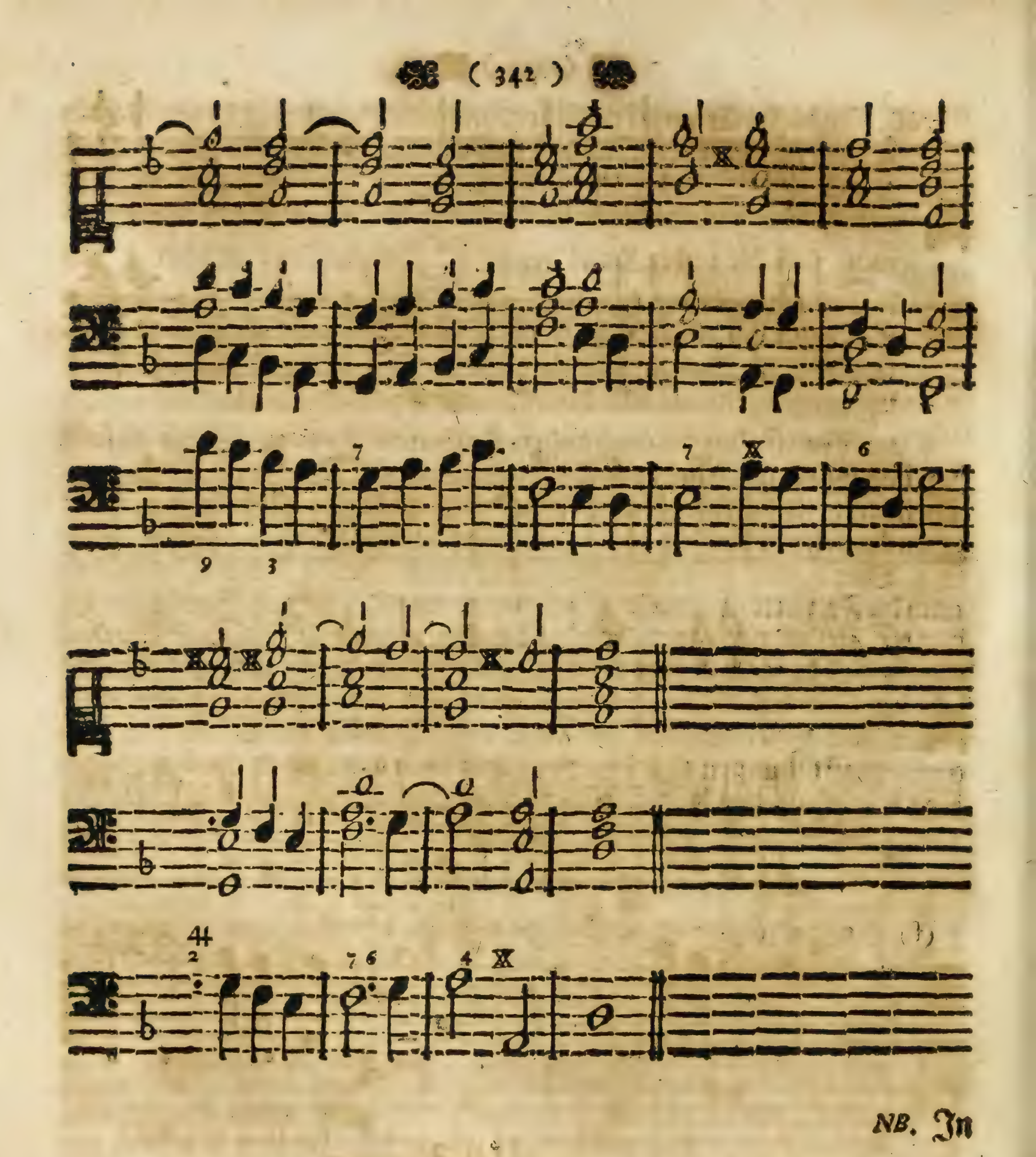
§. 44. Biß hieher von dem Accompagnement des wahren Alla-breve, zu dessen Beschluß wir allhier ein vollstimmiges General-Exempel beyfügen wollen, welches man bedürffenden Falles selbst in andere Tone transponiren und weiter exerciren mag, weil wir unten zu einem mehrern Exercitio dieser ohne diß leichten, und wenigen Regeln keinen Platz mehr finden möchten. Wir wollen zugleich unter dieses Exempel den einzeln Baß beyfügen; damit man den Unterscheid, wie die lincke Hand im vollstimmigen Accompagnement damit verfahren, desto deutlicher erkennen möge:

(e) Die Alten wolten in diesen Falle die öfftere Wiederhohlung der eingeflickten 8tel vermeiden, denn sonst müste obiges Exempel also aussehen:






76
6
98
6
6
76
6
6



NB. In
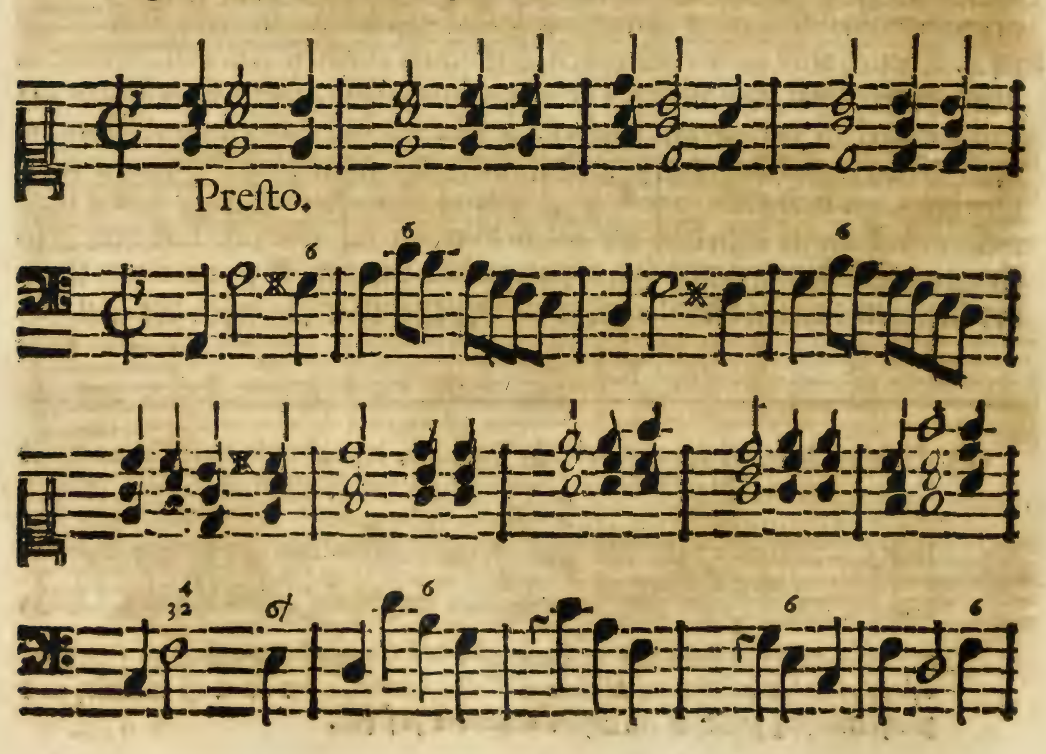
NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand nach denen Regeln des vorhergehenden Capitels mit einigen Dissonantien der rechten Hand also: Im andern und 5ten Tacte lieget und resolviret die 4te mit der rechten Hand in 8ven. Im dritten Tacte observiret man, daß die rechte Hand bey der $\binom{4}{2}$ den Baß mit machet. Im ii. Tacte resolviret die lincke Hand die vorhergelegene 7me dem Ansehen nach, über sich. Im 30ten Tacte wird eine Anticipatio resolutionis 7mæ angebracht, und im folgenden Tacte bricht die vorhergelegene 4te statt der resolution per saltum ab.
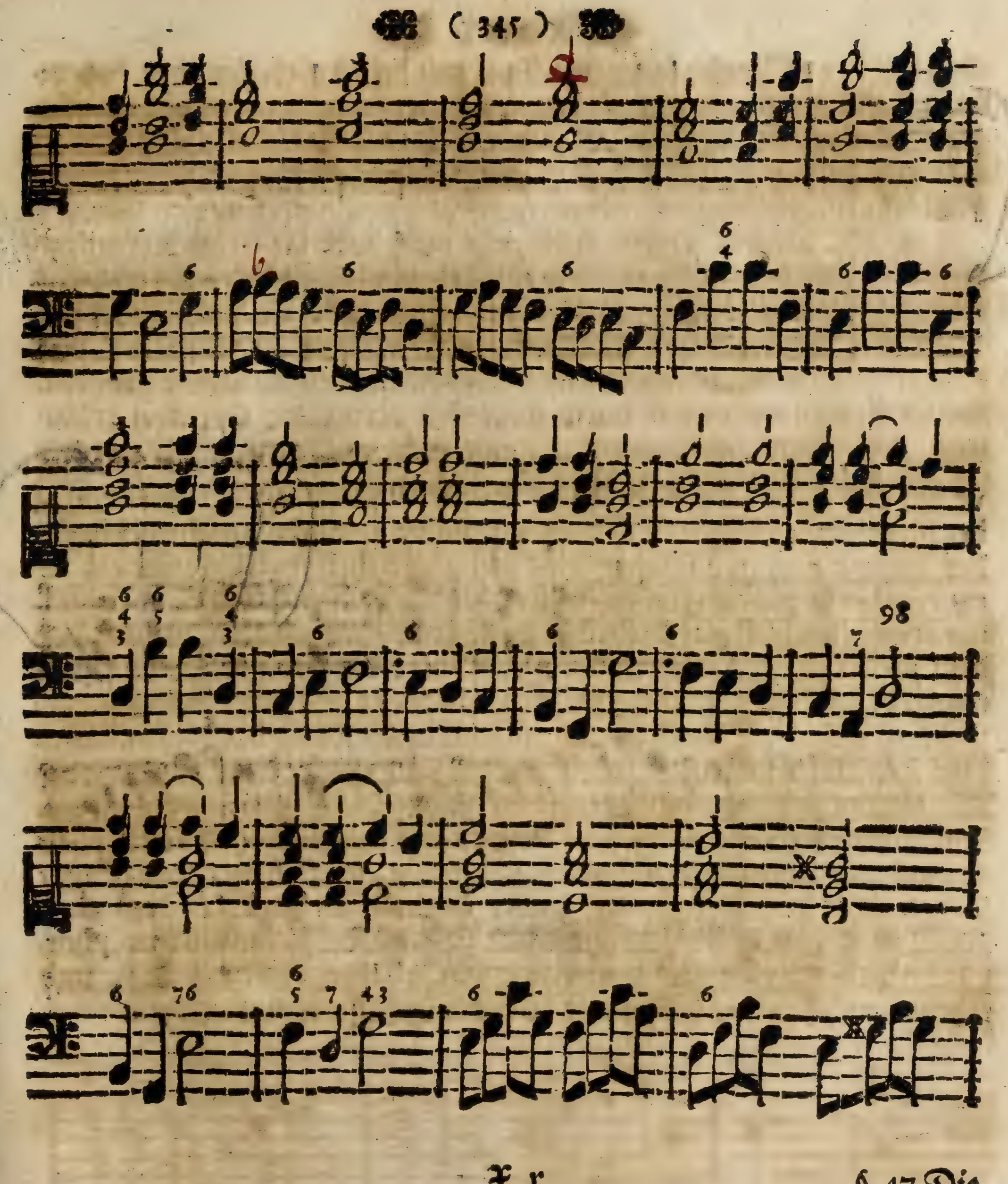
§. 45. Nun finden sich auch andere Arthen Allabreve. Denn an statt daß das bißherige Allabreve die Harmonie iedweden Tactes nur in 2. Theile getheilet, und folgbar weniger nicht als 2. 4tel auff einen Accord gehen kunten: so theilen hingegen einige die Harmonie iedweden Tactes in 4. Theile, und geben iedweden 4tel einen eigenen Accord, brauchen auch die Freyheit, mit vielen Variationibus und bizarren Sprüngen gedachter 4tel zu verfahren, wieder die Natur des Antiquen Allabreve, ob sie gleich dieses dabey in gewöhnlichen Rückungen und Syncopationibus der Con- und Dissonantien zu imitiren suchen. Andere gehen noch weiter, und ausser dem daß ihr Allabreve gar keine Profession von Rückungen, Bindungen und syncopationibus machet, so procediren sie über dieses mit vielen fantasirenden passagien und Sprüngen der 8tel (f) eben

(f) Hieher gehören einige ausländische Concerte, ingleichen so viele Cantaten und Oper-Arien, welche auch brave Compositores auff solche Arth zu setzen pflegen. Allein sie thun es nicht, mit der Intention, ein regulirtes Allabreve zu setzen, sondern nur zu kürtzerer Abtheilung, und besserer Direction des Tactes, eben wie man sich des $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{8}$ &c. statt des ordinairen langsamen Tactes bedienet. Man entdecket auch gar bald aus der Entreprise des Compositeurs, ob er zu seiner Invention nur hat wollen den Allabreve-Tact erborgen, oder ob er ist willens, und zu ohnmächtig gewesen, ein ächtes Allabreve zu setzen,
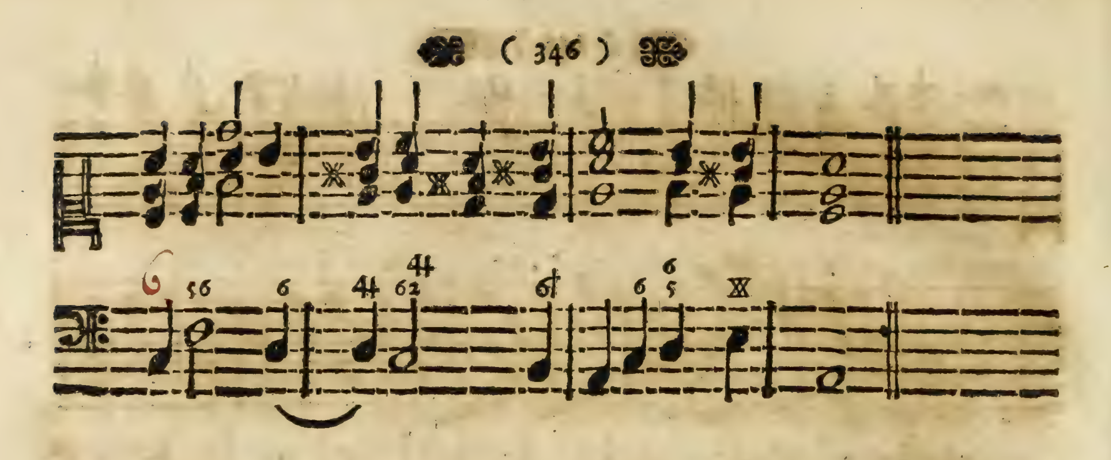
eben wie der ordinaire langsame Tact mit denen 16theilen thut, dahero man dieses Allabreve mit Recht ein Allabreve spurium zu nennen pfleget, weil es von dem wahren Allabreve nichts als die euserliche Kleidung, ich meine die Noten, und den erborgten Allabreve Tact aufweiset, an sich selbst aber nichts anders ist, als ein übersetzter ordinairer egaler Tact.

§. 46. Diese 2. Arthen Allabreve nun, haben einerley Accompagnement mit dem bißherigen Semiallabreve, nehmlich man tractiret ihre 4tel, wie die 8tel im ordinairen langsamen Tacte, i. e. man giebet jedweden 4tel (wo es nicht per transitum gehet) seinen eigenen Accord, und die 8tel tractiret man, wie insgemein die 16theil, so ist die Sache gehoben. Beyde Arthen wollen wir durch folgendes vermischte Exempel erläutern, dergleichen Inventiones vor eine nicht unangenehme Bizarrerie im erborgten Allabreve Tacte passiren können:

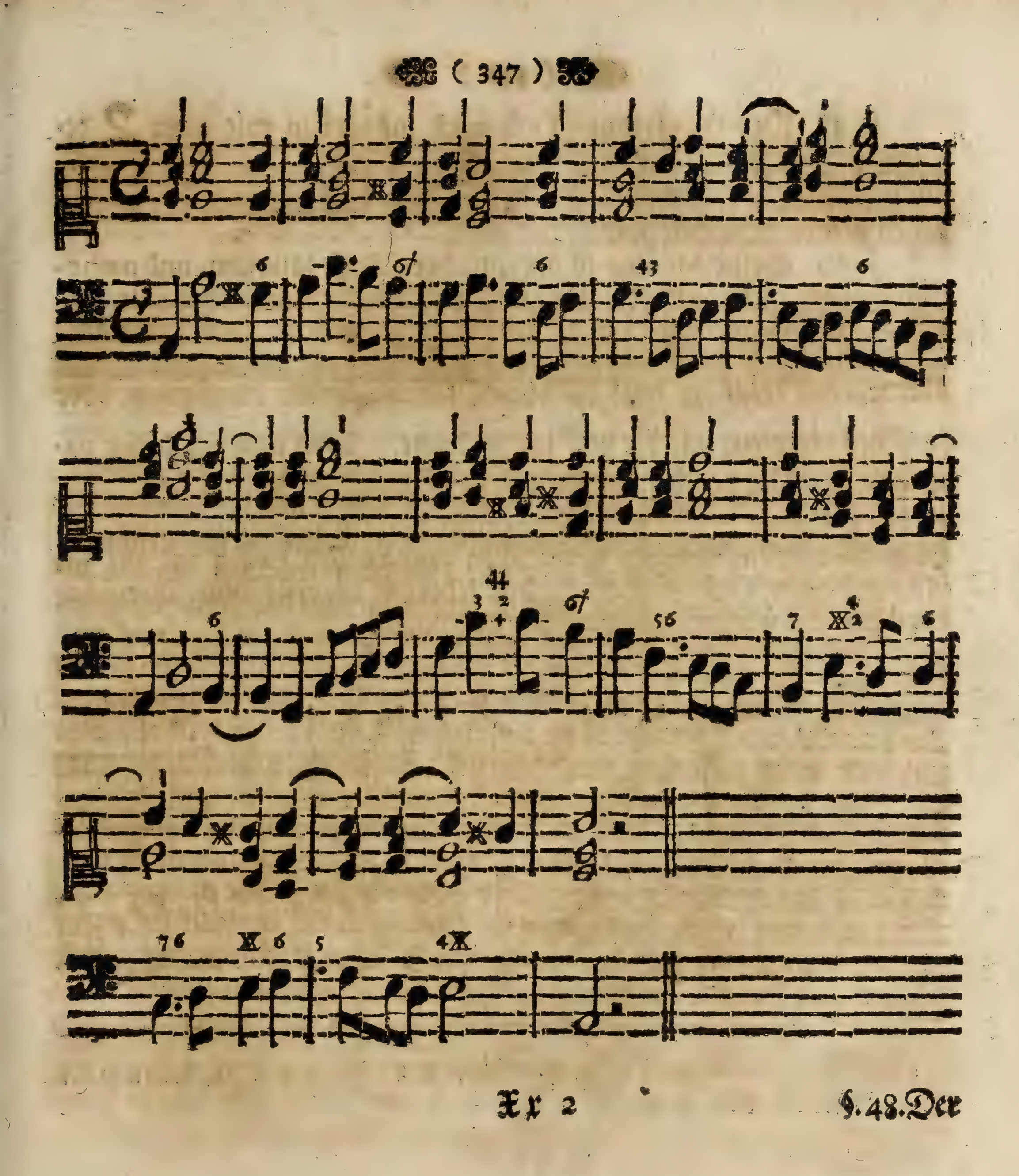




§. 47. Die



§. 47. Die nechste Anverwandschafft mit dem Antiquen Allabreve hat das ächte Semi allabreve. Bißhero haben wir zu Abkürtzung der Regeln eine jedwede Arth der Composition, welche ein sehr geschwindes Tempo hat, und folgbar seine 8tel als 16 theil tractiret, vor ein Semi-Allabreve pasiren lassen, weil in beyden Arthen das Accompagnement einerley bleibet: Hier aber wollen wir ein eintziges Exempel von dem pathetischen Antiquen Semi-Allabreve beyfügen, und nur so viel sagen, daß selbiges von dem wahren Allabreve nicht viel weiter unterschieden, als in der Mensur, und eusserlicher Geldung der Noten. Dahero wer ausser folgenden, noch mehr Exempel von einem wahren Semi-Allabreve haben will, der übersetze sich die obigen, §. 38. biß 44. befindlichen Exempel dergestalt, daß er aus denen gantzen Tacten halbe, und aus denen halben Tacten 4tel mache, rc. so hat er was er verlanget. In folgenden Exempel aber notire man sich die in dem 3ten, 4ten, und 5ten Tacte vorkommende Clausul des Transitus in 4tam, welcher dieser stylus mit dem Antiquen Allabreve gemein hat, und erhellet auch hieraus die genaue Verwandschafft beyderley styli.

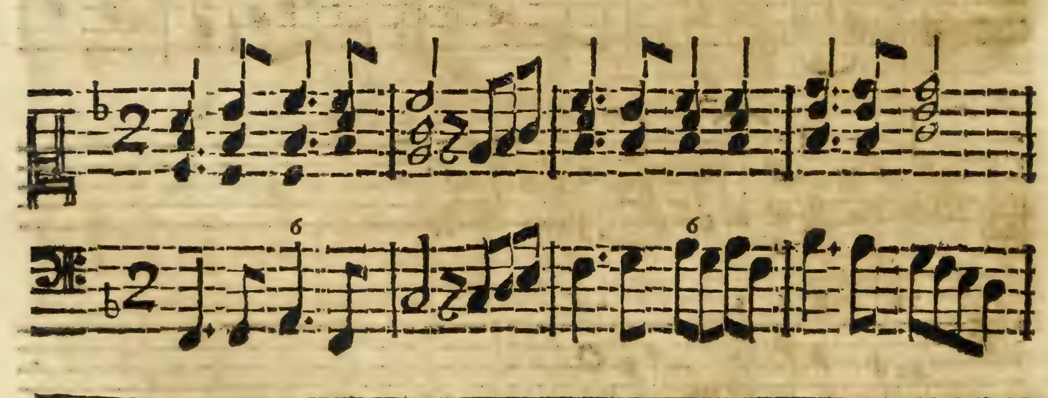


§. 48. Der
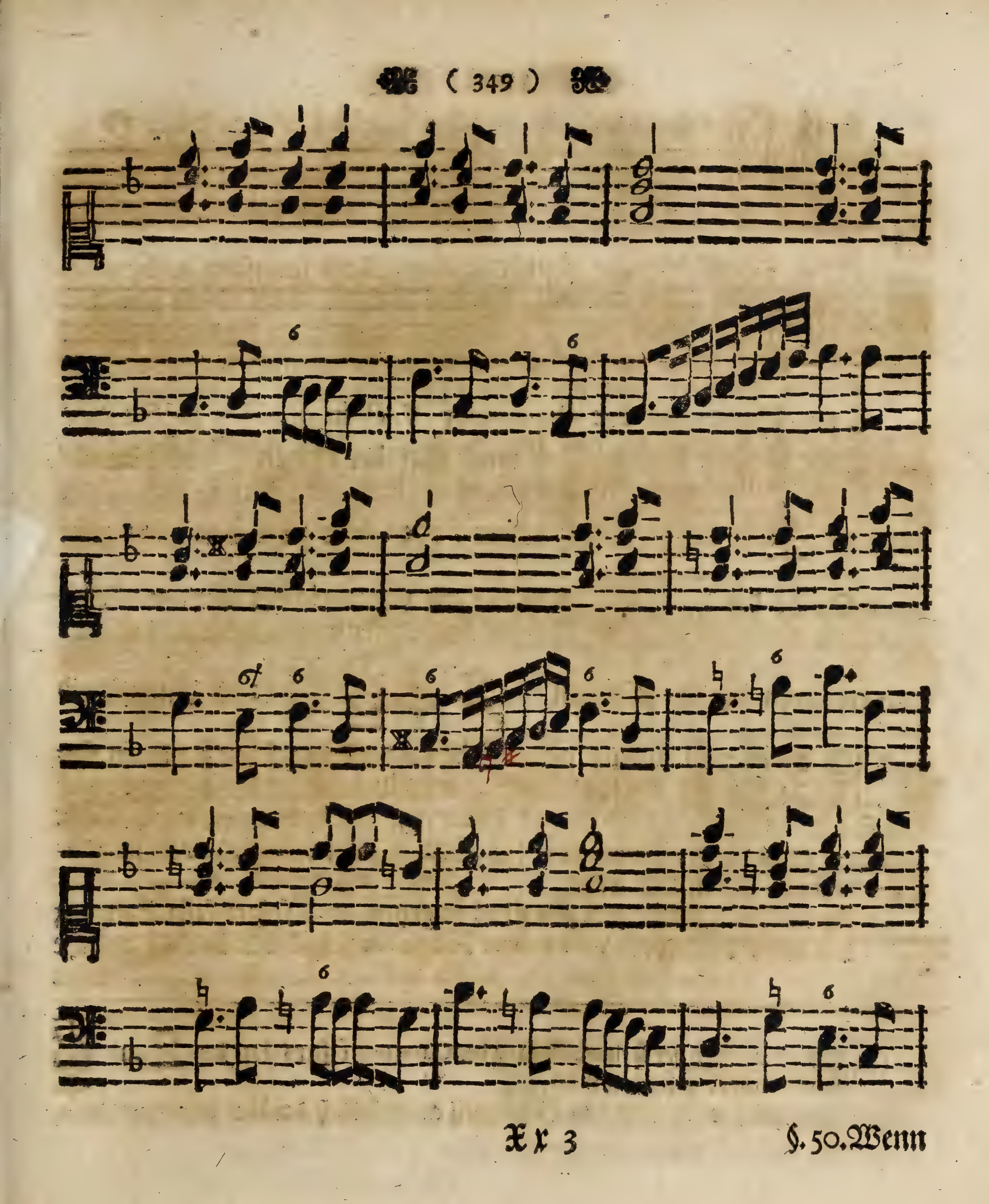
§. 48. Der Ouverteur-Tact wird insgemein mit einer **2** bezeichnet, und nennet sich von der bekandten Ouverteur, weil er allda am meisten, nicht allein bey dem Eingange, sondern auch in verschiedenen piecen derselben gebrauchet wird.

§. 49. Seine Mensur ist ordentlicher Weise langsam, und pathetisch, dahero nicht allein die 4tel, sondern auch die nach einem punctirten 4tel eintzeln stehende 8tel (*), (wenn sie nicht per gradus gehen) ihren eigenen Accord haben. Die übrigen zusammen gezogenen 8tel aber werden tractiret, wie die 16theil im ordinairen langsamen, oder (welches einerley) wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte. Weil nun bey dieser pathetischen Mensur weiter nichts neues vorkömmet, so mag allhier folgendes Exempel genug seyn, in welchen vor einen Anfänger noch dieses anzumercken, daß bey dergleichen geschwinden Passagien, wie im 7ten und 9ten Tacte befindlich, nur jederzeit die erste Note ihren Accord hat, die übrigen alle pasiren frey durch.

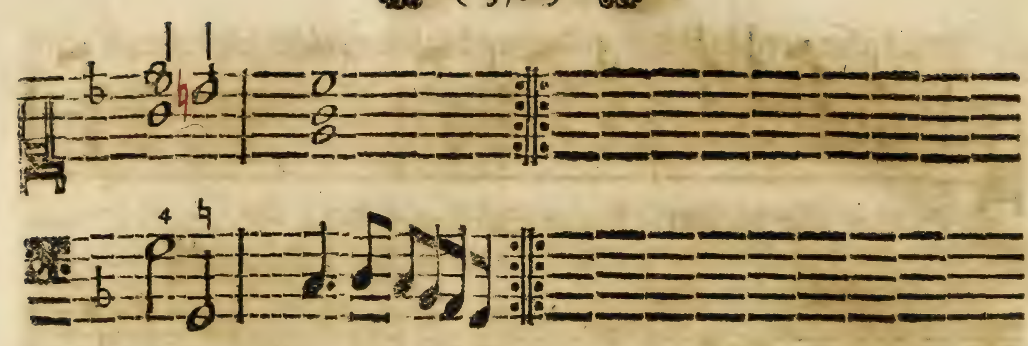
§. 50. Wenn



(*) Besiehe die raisons in dergleichen Fällen §. 21. No. 4. h. c. Ingleichen in der remarque (y).



§. 50. Wenn



§. 50. Wenn aber der Ouverteur-Tact in gewissen piecen eine geschwinde Mensur haben soll, so wird statt der obigen 2 eine durchstrichene 2 oder C vorgezeichnet, oder solte zum wenigsten zum Unterscheide der langsamen Mensur also vorgezeichnet werden. Weil aber diese Accuratesse nicht jederzeit beobachtet wird, und man in denen Ouverteuren die Bezeichnungen 2 2 C C ohne Unterscheid bald bey denen von Natur geschwinden, bald langsamen piecen findet, (g) so hält sich ein Anfänger überhaupt nur an diese Regel, daß so offt die Mensur im Ouverteur-Tacte geschwinde gegeben wird, so offt tractiret er die 4tel, als wie die langsamen 8tel im ordinairen langsamen Tacte. Nehmlich wenn

1) Zwey oder 4. solche 4tel per gradus gehen, und folget kein Sprung darauff, so gehet die Virtualiter kurtze Note frey durch (h), welche man

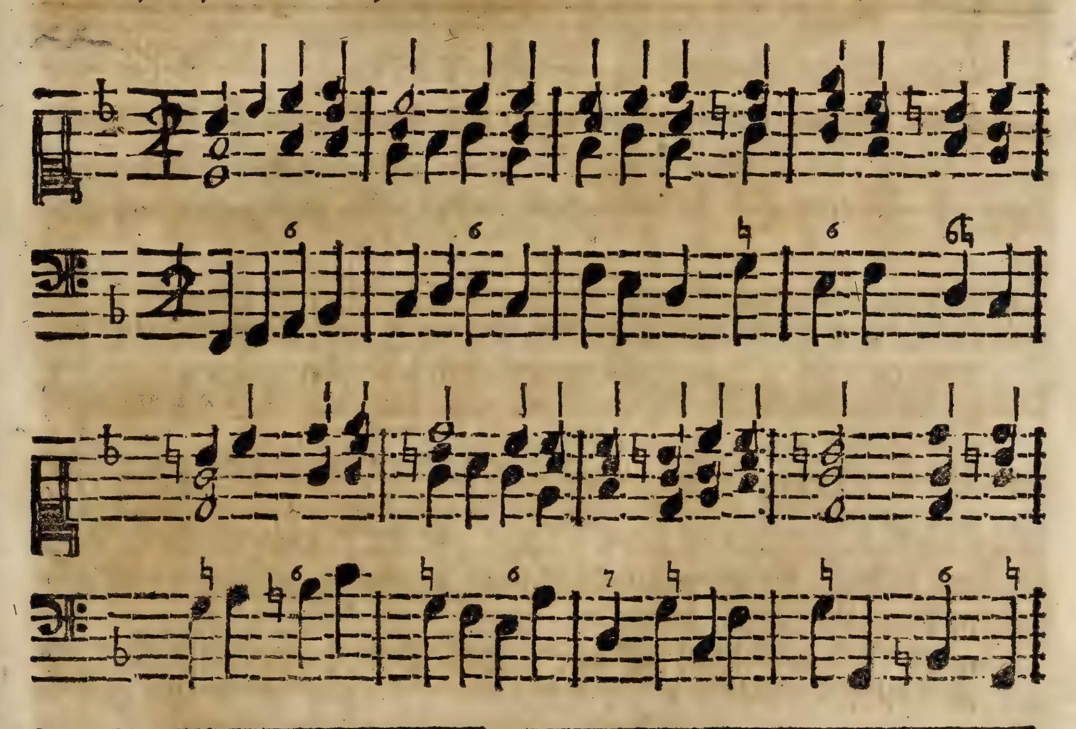
(g) Wie denn auch der serieuse Anfang der Ouverteur öffters statt der 2 mit C vorbezeichnet gefunden wird.

(h) Nehmlich wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich darüber bezeichnet stehet,

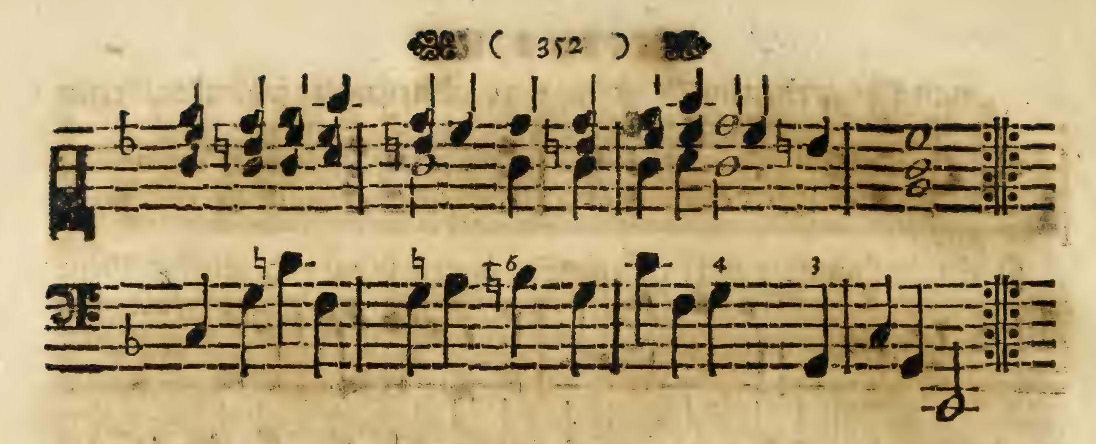
man aber gern in fortgehenden 3en begleitet, wie in folgenden Exempel die ersten 3. Tacte ausweisen.

2) Folget aber nach 2. oder 4. 4teln ein Sprung, so hat die Virtualiter kurtze Note ihren eigenen Accord, wie der 4te und 5te Tact bezeiget.

3) Stehen aber die 4tel in lauter Sprüngen, so hat ordentlicher Weise jedwedes 4tel seinen eigenen Accord, wie die übrigen Tacte des Exempels ausweisen.



gleichwie in diesen muntern stylo offt geschiehet, und die virtualiter kurtzen 4tel in allen Fällen, ihrer Geschwindigkeit ungeachtet, immer gern eine neue Harmonie haben. Dahero auch die in diesen stylo. in transitu von ohngefehr entstehenden 7men und 6ten (wie oben §. 10. h. c. bey denen 8teln gezeiget worden) viel fleißiger als sonst über dergleichen virtualiter kurtzen Noten bezeichnet werden, damit der Accompagnist selbige nicht unter dem vorhergehenden Accorde ohne neuen Anschlag leer durch pasiren lasse.



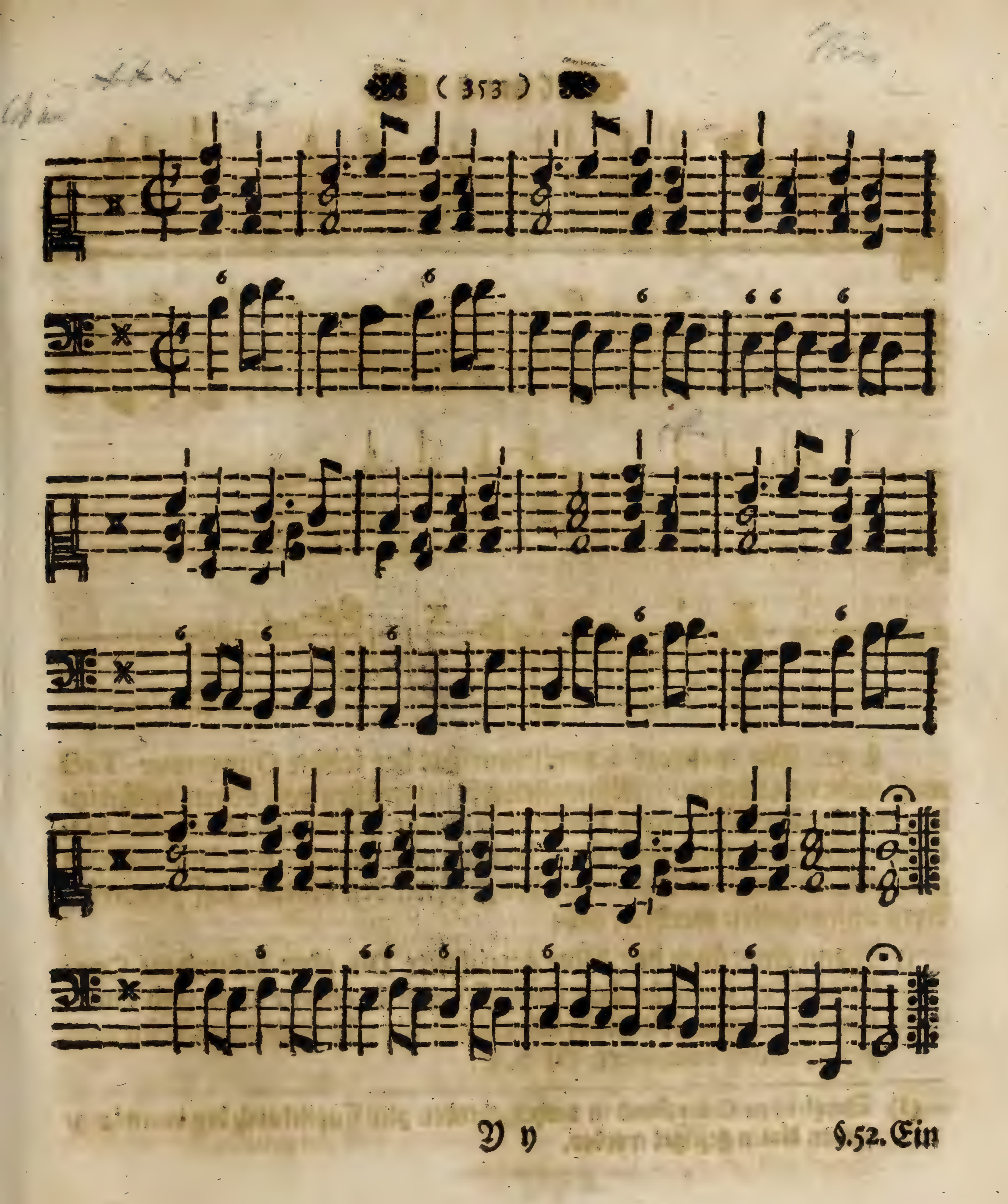
§. 51. Die 8tel werden hier wiederum wie die 16theile im langsamen, oder wie die 8tel im $\frac{3}{2}$ Tacte tractiret, also giebt es disfalls nichts zu annotiren. Wenn aber ein 4tel mit 2. darauff folgenden 8teln verknüpffet wird, und gehen solche 3. Noten
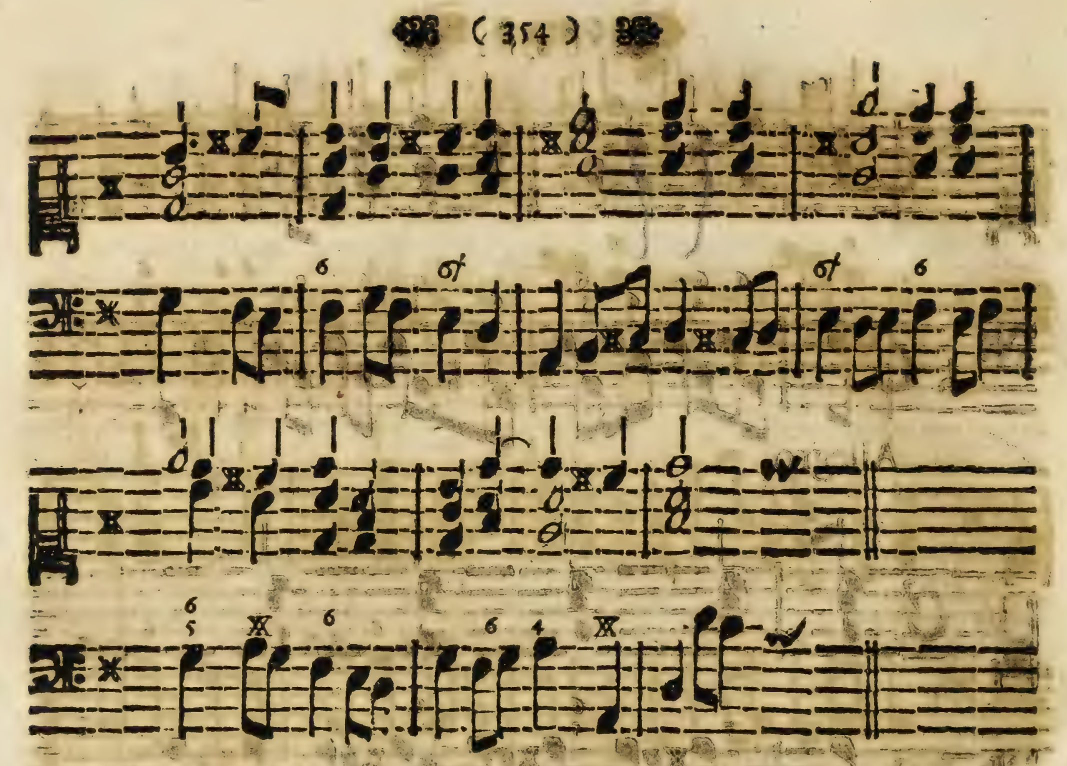
1) Gerade auff- oder abwerts, und folget kein Sprung darauff, so haben sie nur einen eintzigen Accord (gern doppelt angeschlagen) (i). Folget aber ein Sprung hernach, so wird bey der andern Note der zur dritten gehörige Accord anticipiret, wie folgendes Exempel hin und wieder den Unterscheid zeiget.

2) Gehen aber nur die ersten beyden Noten gerade auff oder abwerts, und die 3te schläget wieder zurücke, so gehen zwar ordentlicher Weise alle 3. Noten auff einen Accord: es zeiget aber die erste reprise dieses folgenden Exempels, daß der nach der 6te auffwerts folgende ordinaire Accord in diesen Tacte gerne besonders angeschlagen wird (k), wie solches die, hier mit Fleiß darüber gesetzte Melodie anzeiget:

(i) Wie denn überhaupt in diesen auffgeweckten stylo die rechte Hand nicht gern offt zu halben, viel weniger zu gantzen Tacten ruhet, zumahl da die Ouverteuren all'ordinaire auff denen Clavicins, und nicht auff nachklingenden Pfeiffwercke accompagniret werden.

(k) Weil bey dieser Gelegenheit hier wiederum, wie oben gedacht, die virtualiter kurtzen 4tel ihre eigene Harmonie suchen.
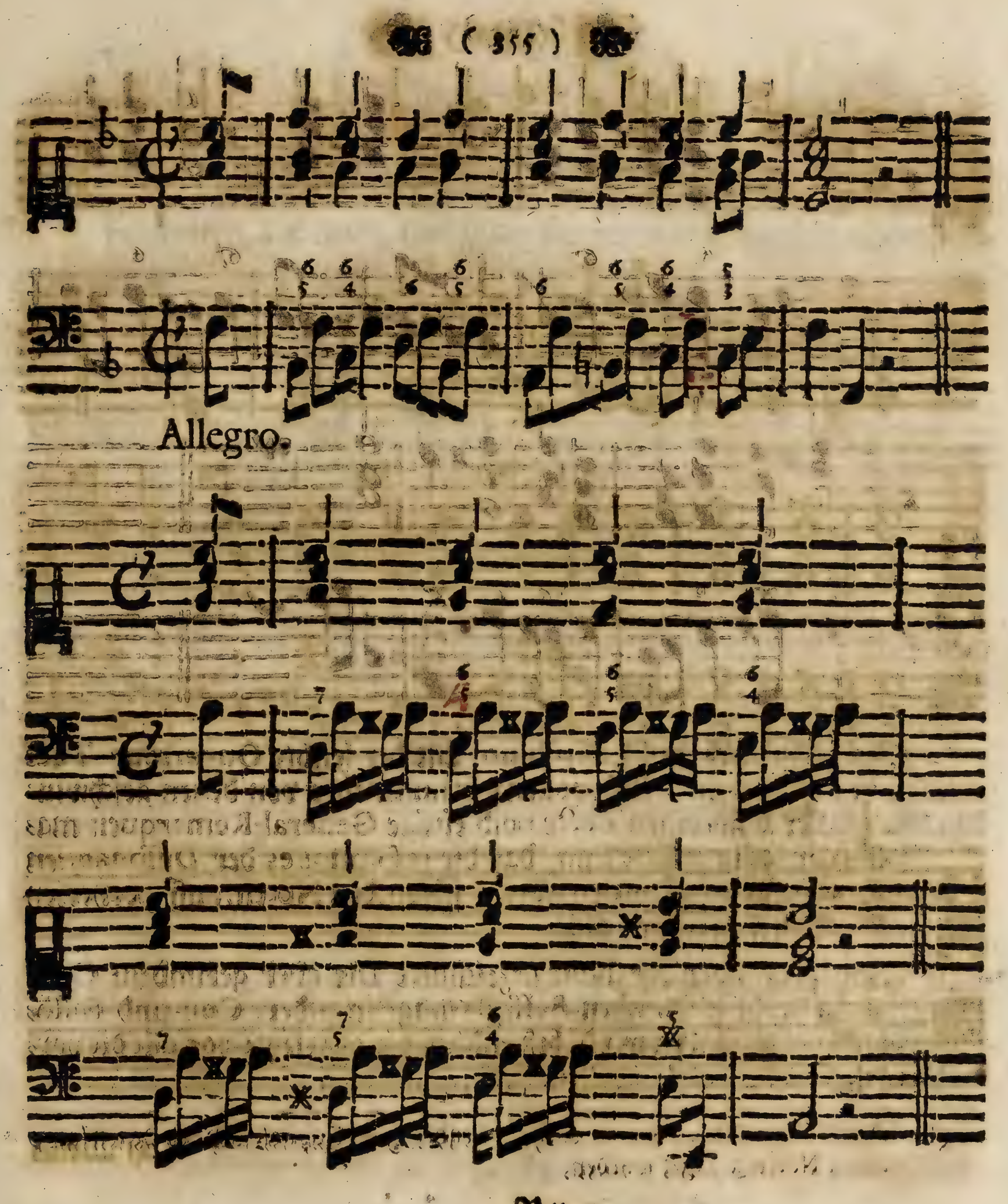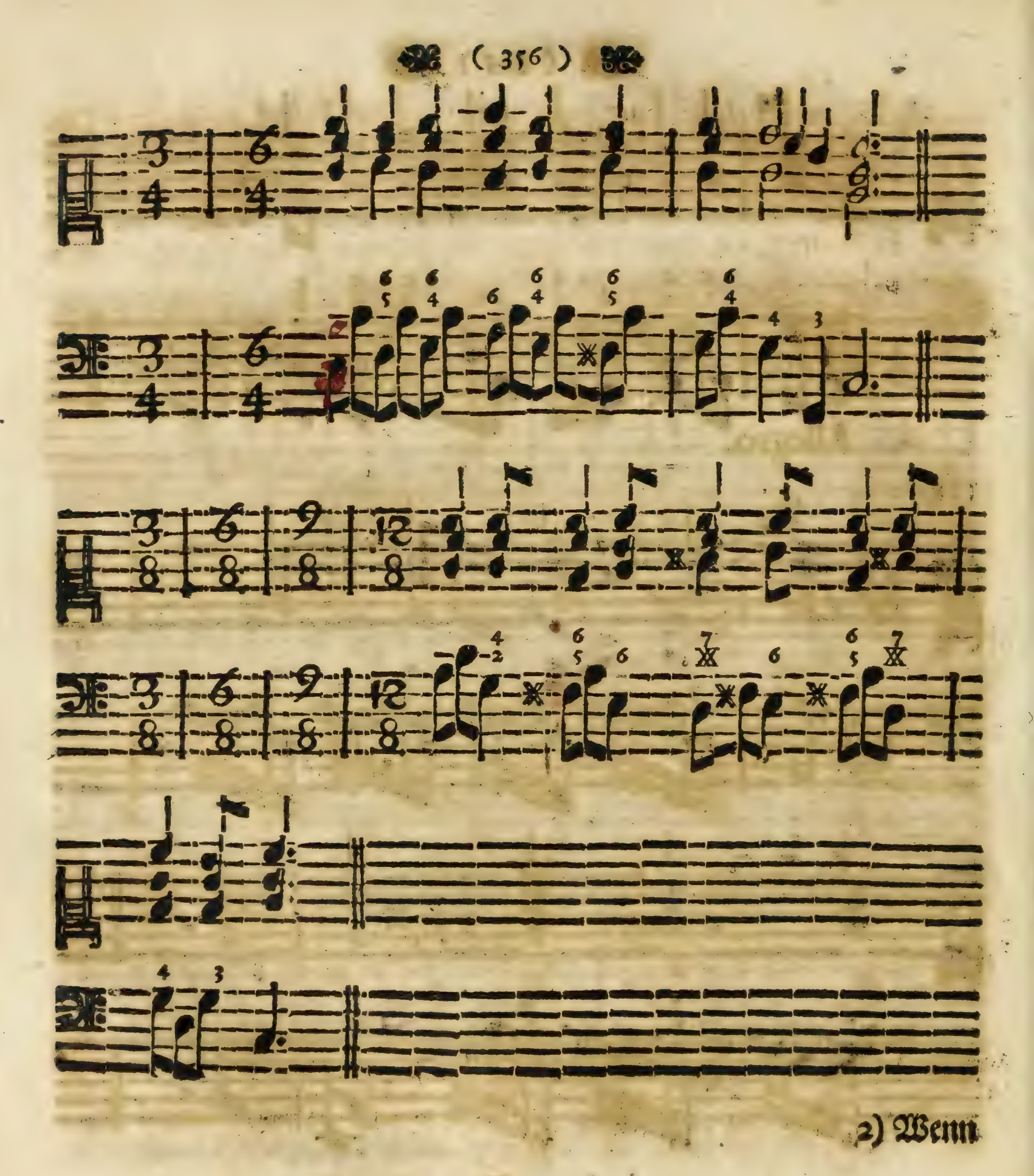




§. 52. Ein mehrers Exercitium hat der leichte Ouverteur-Tact wohl nicht von nöthen. Also wollen wir nunmehro von denen geschwinden Noten aller bißherigen Tacte noch einige General-Remarquen machen. Die erste mag diese seyn, daß die resolutiones der Dissonantien oder gebundenen Consonantien aller geschwinden Noten, auff zweyerley Arth auffgehalten werden, als:

1) Wenn eine, über der Note gezeichnete Dis- oder gebundene Consonanz bey fortgehenden Basse, so lange in andere Con- und Dissonantien verwandelt wird, biß endlich die allerletzte vor alle die vorhergehenden resolviret. (l) z. E.

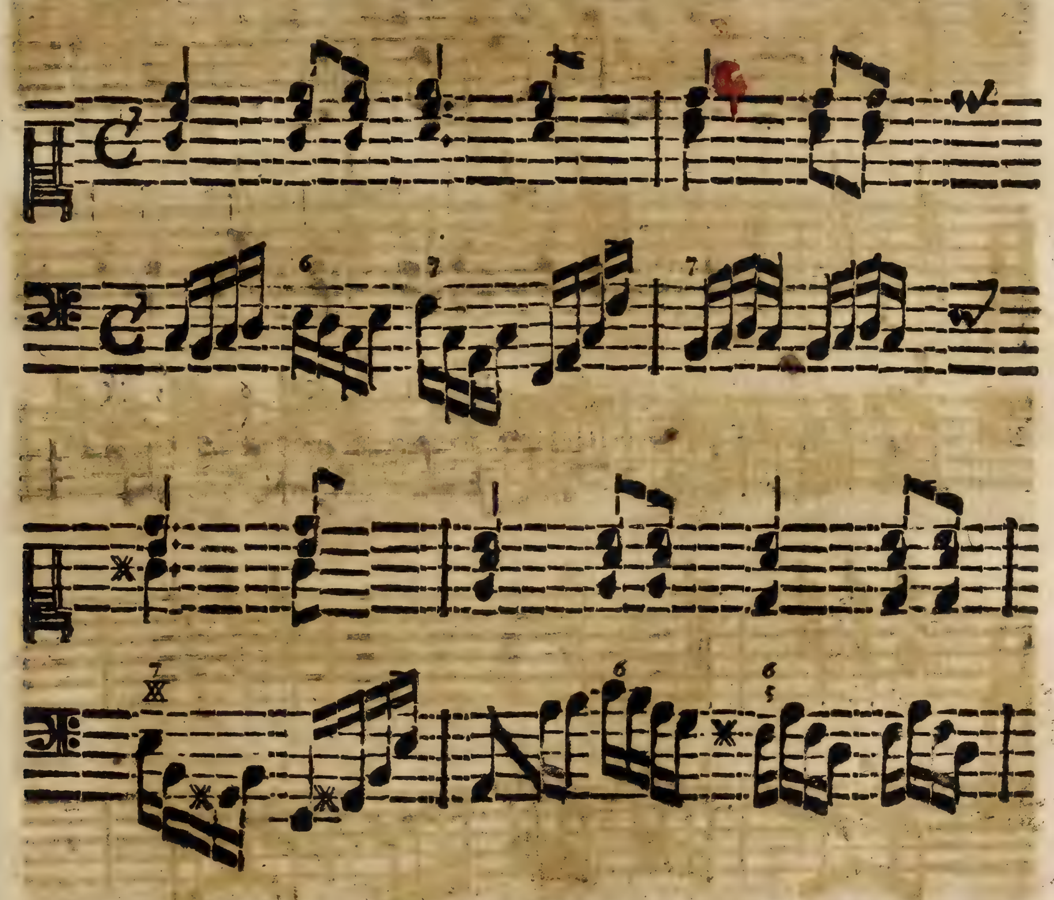
(l) Dergleichen Casus seynd in vorhergehenden 2ten Capitel auch bey denen langsamen Noten gezeiget worden.
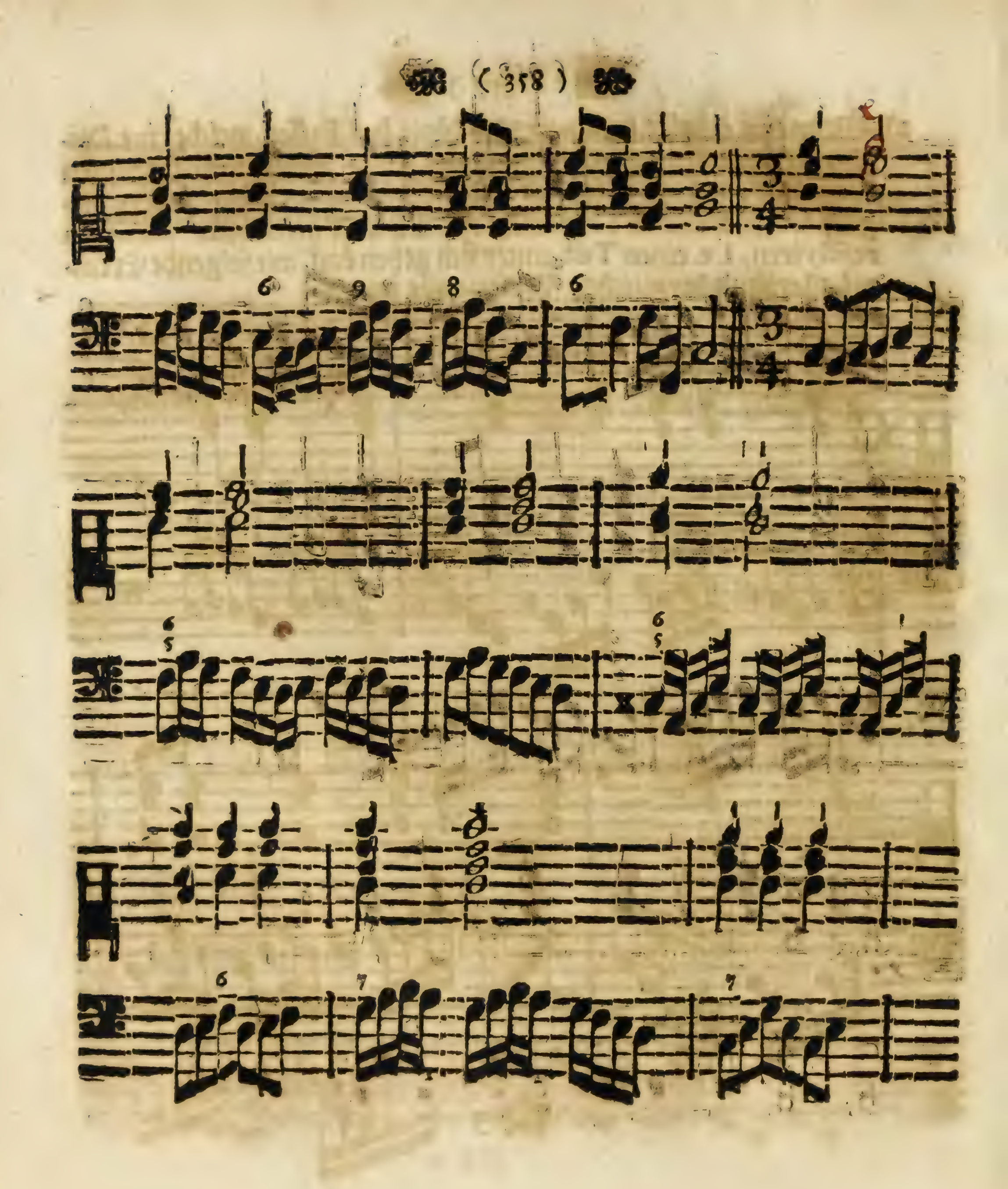

Allegro.
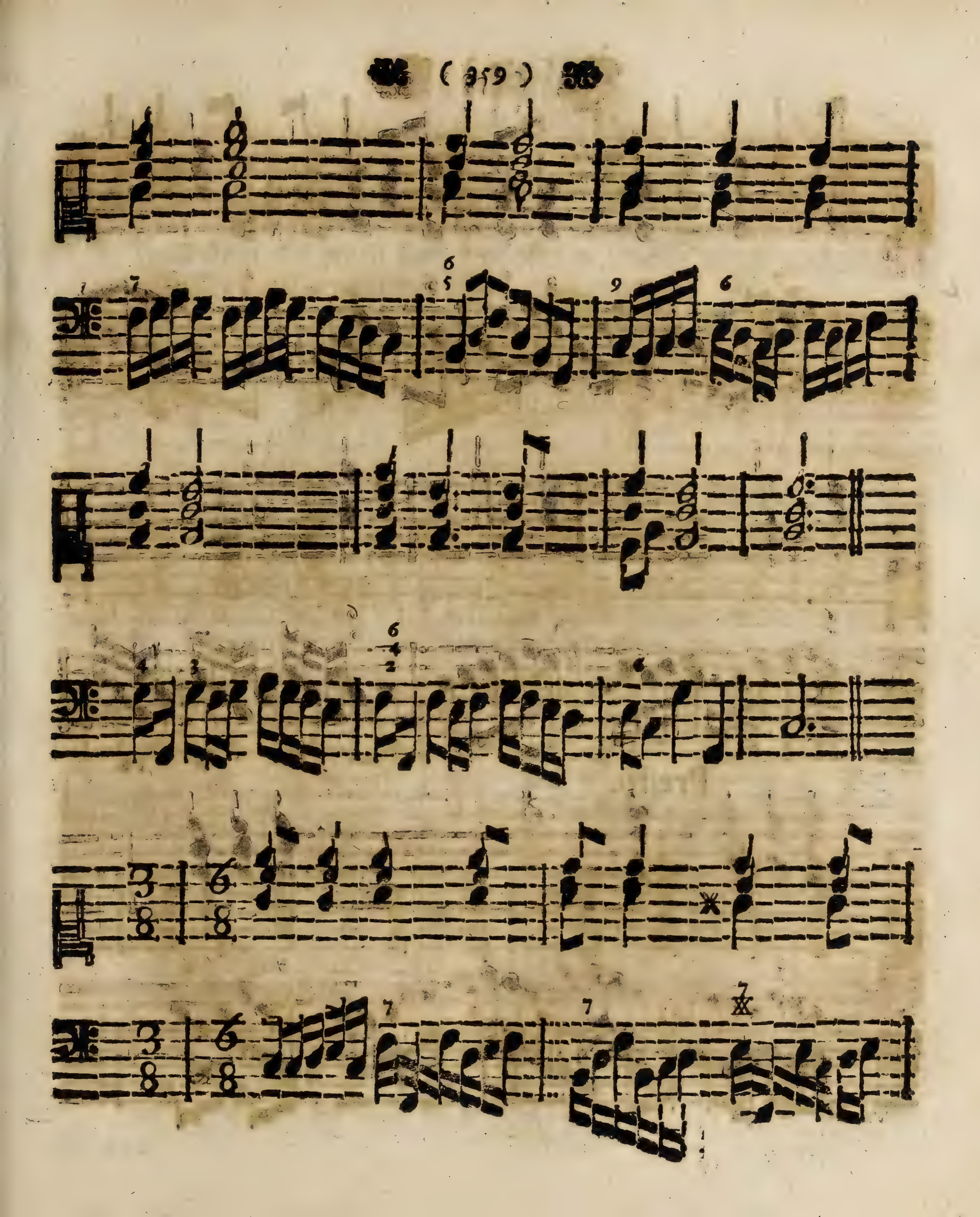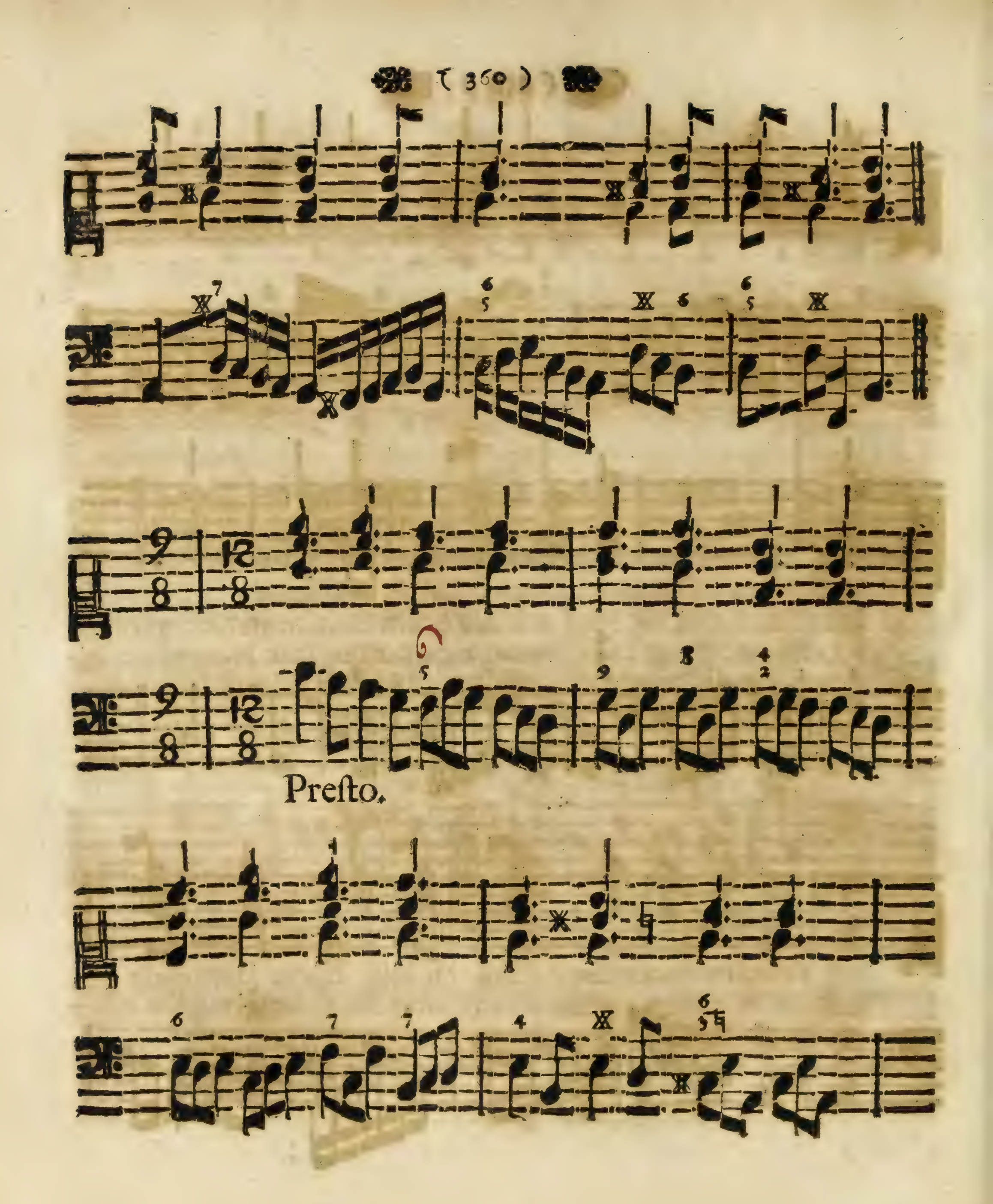


2) Wenn

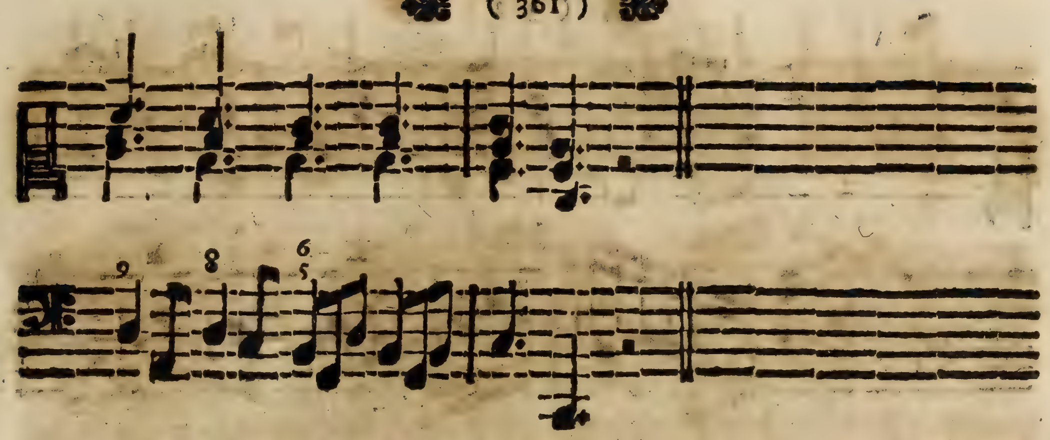
2) Wenn eine eintzige fundamental-Note des Basses, welche eine Dis- oder gebundene Consonanz über sich hat, in so viel kleinere Noten dergestalt zertheilet, oder variret wird, daß die einmahl angeschlagene Con oder Dissonanz nicht ehe als nach geendigter Variation resolviren, i. e. einen Ton unter sich gehen kan, wie folgende Exempel allerhand dergleichen Variationes zeigen.





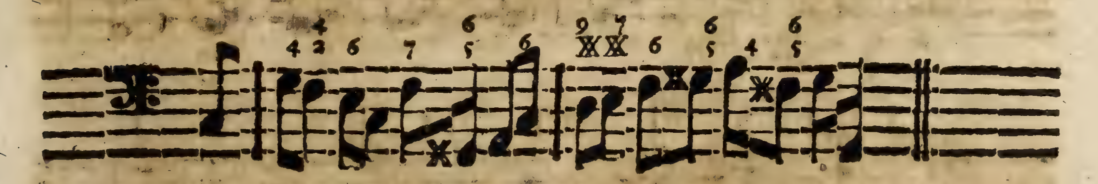



Presto.



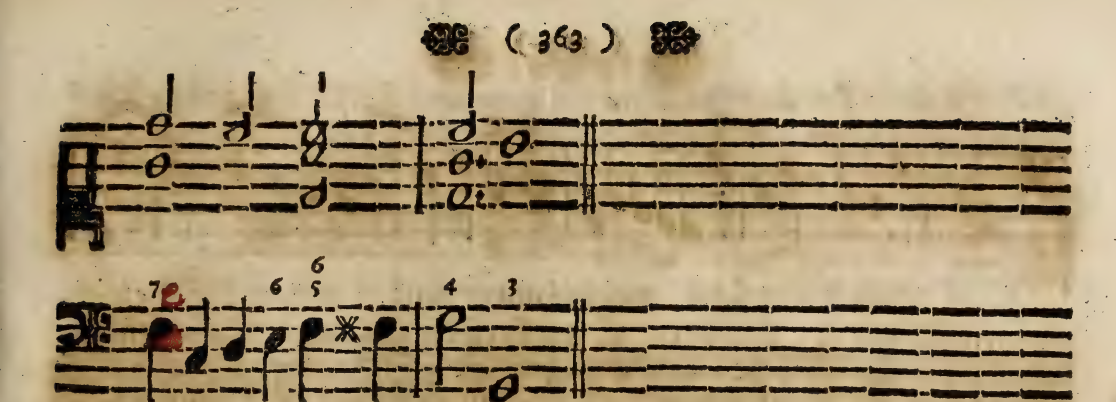
§. 53. In vorhergehenden Capitel seynd bey langsamen Noten Exempel gegeben worden, da die Dissonantiæ wieder in Dissonantias resolviret. Dieses geschiehet nun gleichfals bey allen Arthen der geschwinden Noten jedoch auff zweyerley Weise, und zwar

1) Wenn auff eben die Arth, wie bey denen langsamen Noten geschiehet, die resolution der Dissonanz wieder auf eine Note fället, die ihre eigene dissonirende Harmonie also haben soll, und über sich bezeichnet führet. z. E.

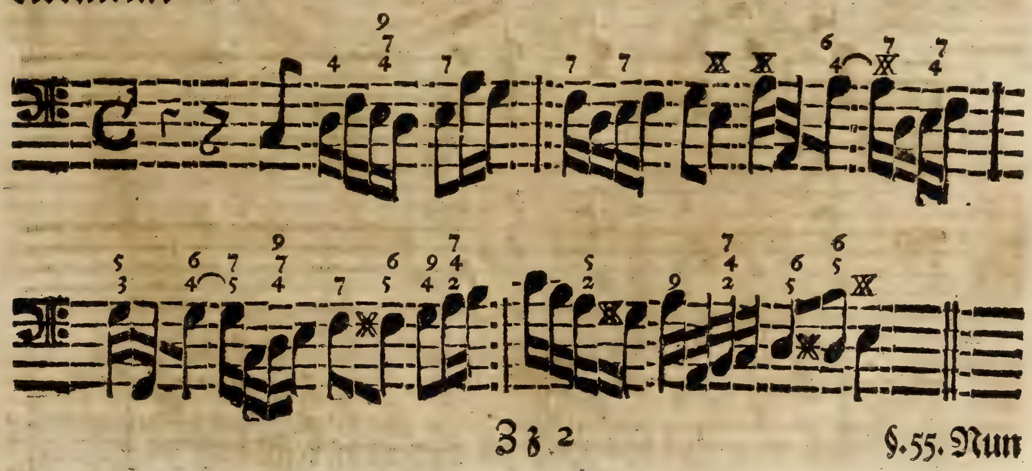


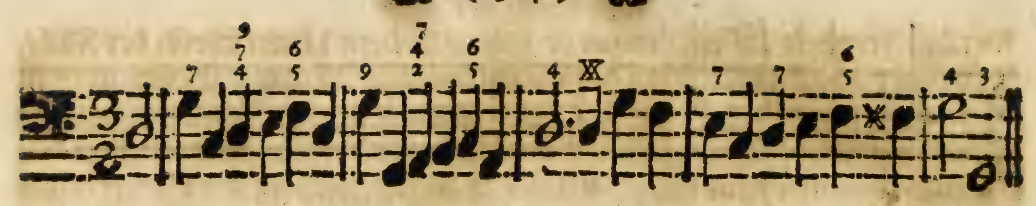
2) Wenn bey sehr geschwinden Noten die resolution auff eine Note des Transitus irregularis fället, die keine eigene Harmonie hat, und im Accompagnement nicht attendiret, sondern über dieser Note der Accord zur folgenden Note anticipiret wird. z. E.

§.54. In
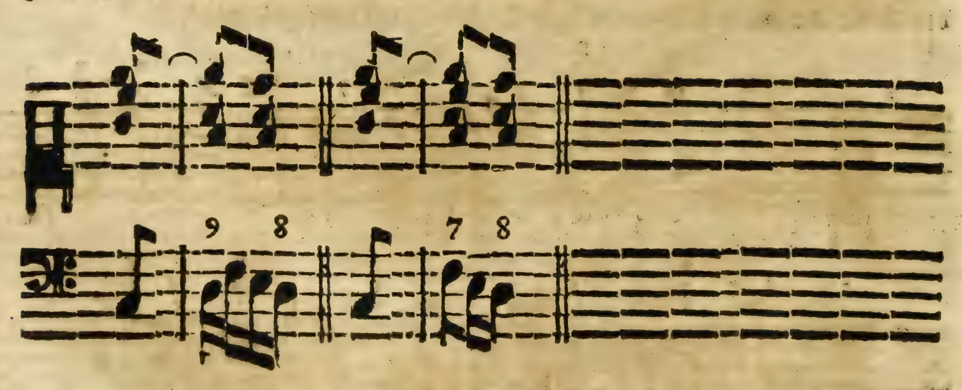


§. 54. In diesen Exempeln (welche man in alle übrige Tacte versetzen mag) findet man durchgehends die resolutiones über der gehörigen fundamental-Note bezeichnet, wie wir bißhero auch in Bezeichnungen der Consonantien, bey dem vorgekommenen Transitu irregulari gewohnet gewesen. Es pflegen aber einige Compositores dergleichen resolutiones dissonantiarum (so wie überhaupt den Transitu irregularem) auf eine andere Arth, und zwar præcise über der, in gedachten Transitu vorfallenden Note, bald mit, bald ohne ihre übrigen zugehörigen Stimmen zu bezeichnen. Dahero würden die vorhergehenden 2. Exempel in solcher Bezeichnung also aussehen, und doch das vorige Accompagnement verbleiben:





§. 55. Nun fraget sichs, welches unter beyden Arthen der Bezeichnungen die beste ist? Antwort: Die erste ist die fundamentaleste, und erfodert schon einen geübten Accompagnisten. Die andere Arth aber ist die leichteste, insonderheit vor Anfänger, allein sie hat diese impropietät bey sich, daß die über denen Noten befindlichen Ziffern der 9. 7. 4. 5 2 &c. öffters denen Augen als religiöse, zur resolution geneigte dissonantien einem fundamentalen Accompagnisten mehr Verdruß und Confusion, als Leichtigkeit verursachen. Indeß scheinet es, als wenn man diese Arth der Bezeichnung in einigen wenigen Casibus (m) nicht gänzlich verwerffen könne, und also muß man einem jedweden Compositori

(m) z. E. folgende zwey Sätze (wer sie anders passiren lassen will) möchte ich nicht gern nach der ersten Arth also bezeichnen:

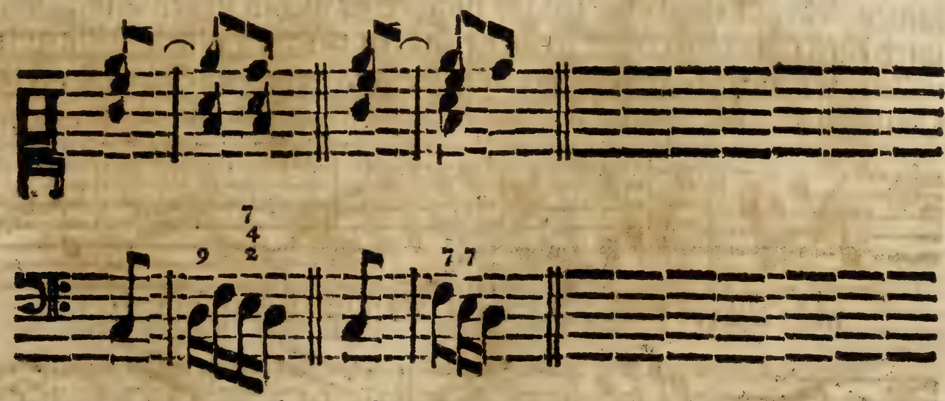


Weil sich hierinnen der Verdacht vitiöser Octaven allzusehr eusert, zumahl wenn ein ungeübter Accompagniste mit der resolution der 9. und 7. fein biß zu dem Eintritt der letzten Note wartete. Hingegen werden diese verdächtige progressiones

tori die Freyheit lassen, wenn er sich nach dem Unterscheide der Fälle, bald dieser, bald jener Arth der Bezeichnuug bedienet. Besser aber ist es, man führet einen Anfänger gleich zu der ersten fundamentalen Arth an, weil die andere Arth ohne diß nicht die geringste Schwürigkeit bey sich führet, und es gar keiner Künste brauchet, die Ziffern platterdings so anzuschlagen, wie man sie über dergleichen bezeichneten Transitu irregulari findet.

§. 56. Zum Beschluß dieses Capitels fragen wir endlich noch, wie es um das vollstimmige Accompagnement so vieler Arthen der geschwinden Noten aussiehet, weil wir biß hieher, ausser dem eintzigen Allabreve, überall nur ein 4. stimmiges Accompagnement tractiret? Es ist aber die Sache von keiner Schwührigkeit, und braucht keiner besondern Ausführung. Denn die rechte Hand bleibet vor wie nach, (n) bey ihren vollstimmigen Accompagnement, so viel als sie auf einmahl fassen kan, wie im vorhergehenden Capitel weitläufftig ausgeführet worden: Die

mehr verstecket, wenn man die Sätze nach der andern Arth bezeichnet, wie hier folget. Ubrigens bleibet es dabey, was oben schon gedacht worden, daß der allzuhäuffig gebrauchte Transitus irregularis, zumahl in der Fundamental-Stimme der gantzen Harmonie, nicht allerdings zu approbiren sey.



(n) So lange sie nicht besondere Zierlichkeiten gebrauchen will, wovon im letzten Capitel dieser ersten Abtheilung.

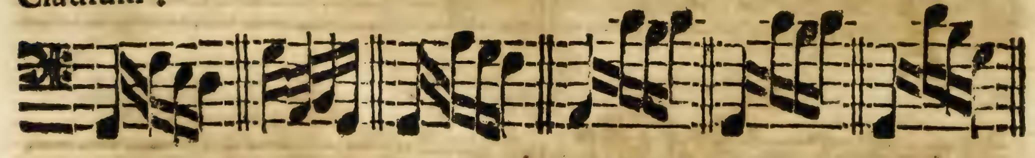
lincke Hand aber muß erwarten, ob und wie weit die Geschwindigkeit der Beß Noten es leiden, hier und da mehr oder weniger vollstimmig zuverfahren, so lange sie sich nicht obligiret befindet, nur alleine bey der Execution ihrer geschwinden Noten zu verbleiben. Dahero brauchen wir hier keine besondere Exempel zu geben, man wird sie in folgenden Capitel überflüßig finden.

Zusatz.

WEil der meiste Theil dieses Capitels, itzo da ich dieses schreibe, allbereit gedruckt ist, hingegen ich bey abermahliger Durchlesung desselben vor gut befunden, in dieser reichen Materie (welche ihre Regeln aus der gantzeu Masse der weitläufftigen Composition zusammen suchen muß, und meines Wissens noch von niemanden genau untersuchet worden) noch unterschiedene nützliche Anmerckungen beyzufügen: als wollen wir in folgenden §. §. das bißherige theils erläutern, theils vermehren.

I.

Wenn eine geschwinde virtualiter kurtze Note unter oder über sich in die 7me, 9ne, Decime, undecime &c. springet, (es geschehe in langsamen, oder Tripel-Tacten) so machet sie nichts neues aus, sondern wird eben so tractiret, als wenn sie in dem nechsten gleichgültigen Intervallo einer 2de, 3e, 4te &c. geblieben wäre. Also würden z. E. folgende Clausuln:
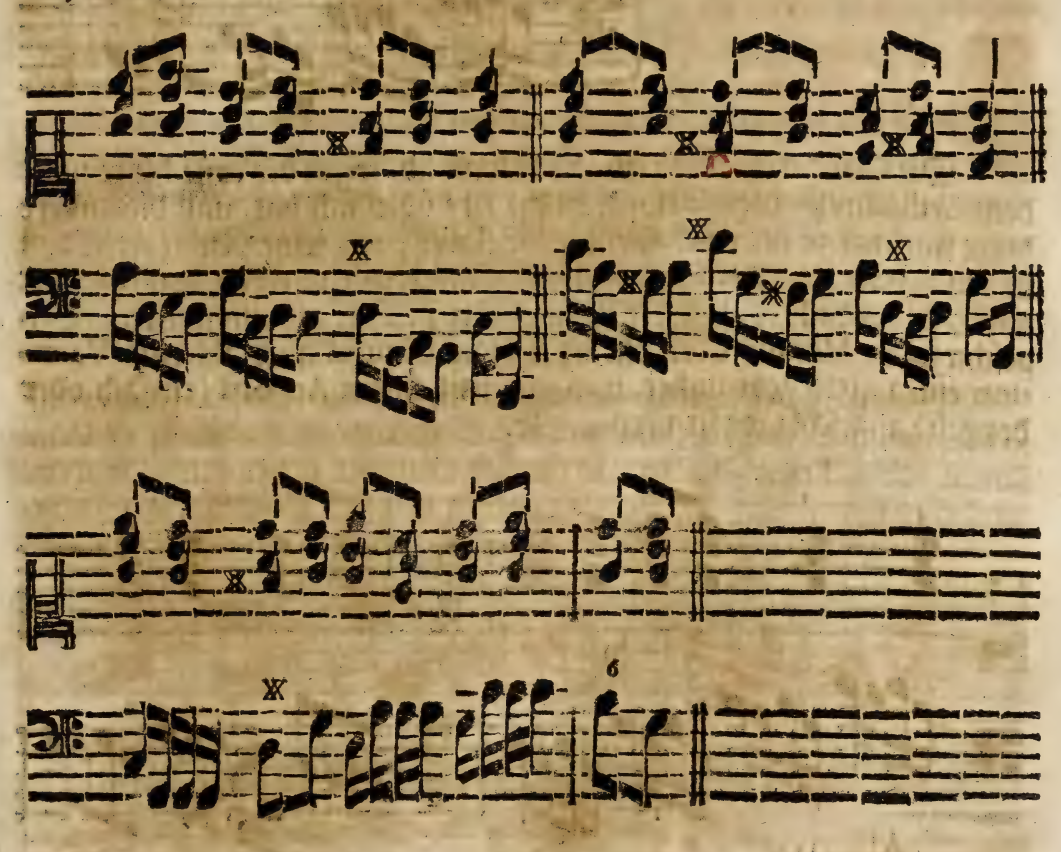


nicht anders accompagniret, als wenn sie so stünden:



II.

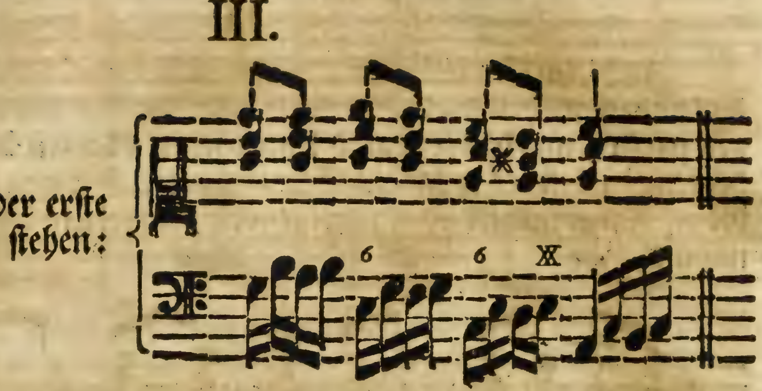
In diesen Capitel p. 274. wird gesaget, daß bey dem 5ten Exempel das andere 16theil wieder vor eine Anticipation des nachfolgenden Satzes passire, und das erste und letzte 16theil jederzeit die 2. fundamental-Noten abgeben, es möge ein Sprung hernach folgen oder nicht. Eben dieser Natur nun seynd auch folgende Exempel in allen Fällen ohne Ausnahme.



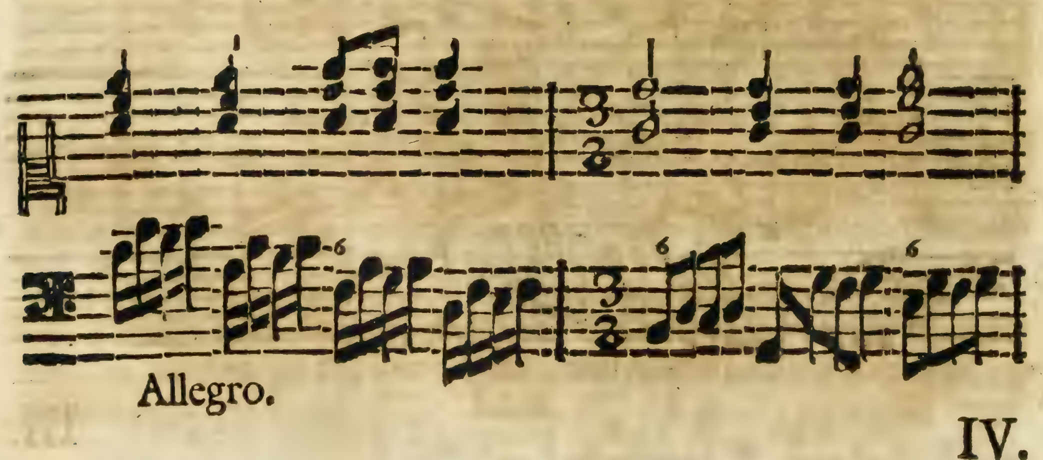
III.

III.
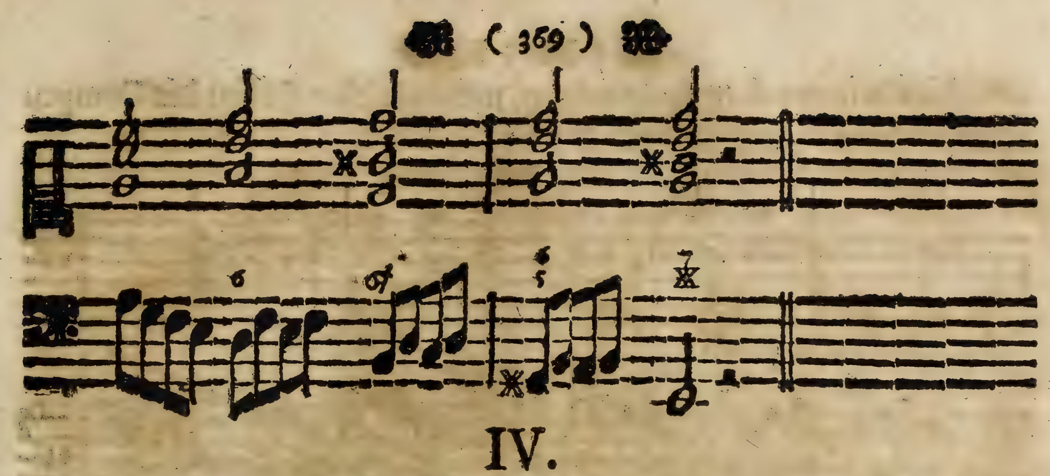
p. 275. Soll der erste Tact also stehen:



Die Clausul dieses Exempels betreffend, wenn die erste Note nicht dem ordinairen Accord, sondern die 6te über sich hat, und die andere Note nur eine 3e über sich springet, so hat es zwar seine Richtigkeit, daß sie bey moderater Mensur, fundamentaliter mit 2. Accorden tractiret wird, wie gedachtes gantze Exempel von p. 274. an, ausweiset. Bey geschwinder Mensur aber pfleget besagte Clausul auch als eine Variation eines 4tels gebrauchet, und nur mit einem Accord (einfach oder doppelt) angeschlagen zu werden. z. E.

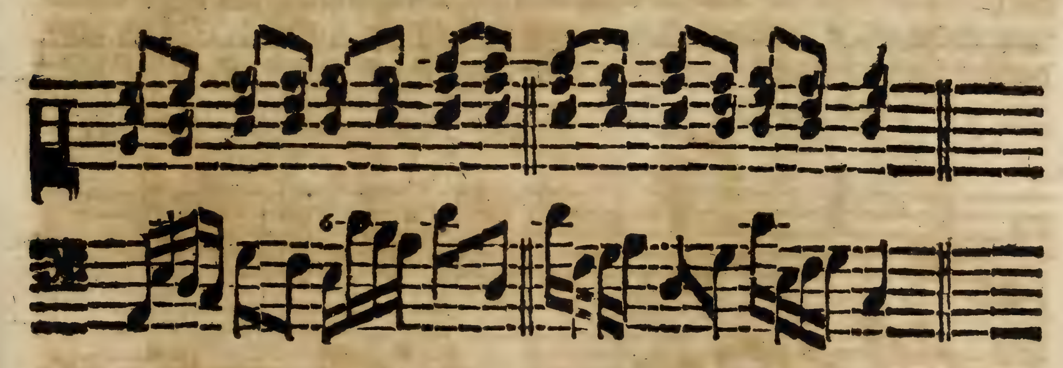


IV.



IV.
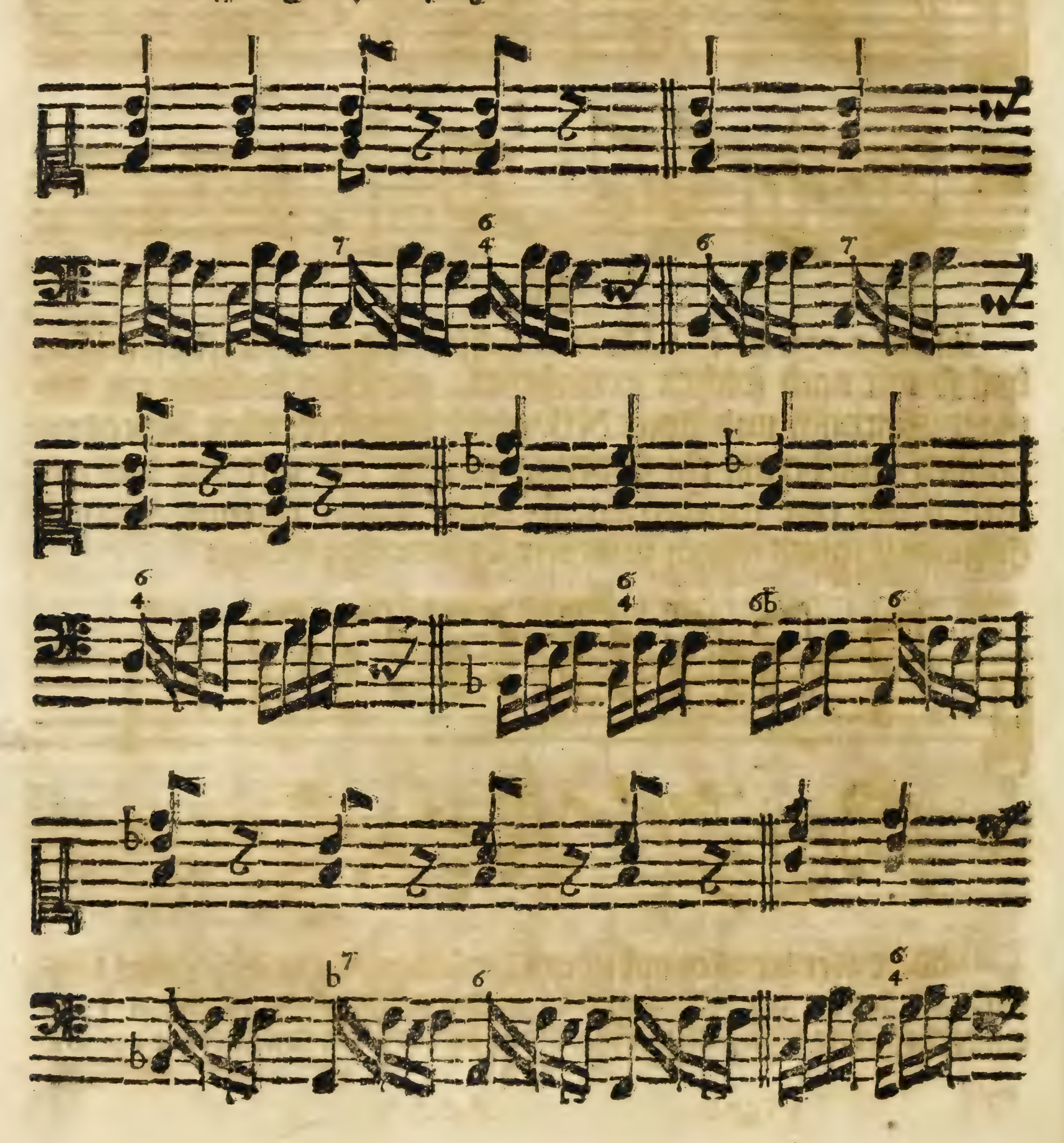
Ibidem p. 275. soll in Additamentis die angegebene Regel also heissen: daß so offt nach solchen 4=16theilen, zwischen welchen ein einziger Sprung, und zwar NB. gleich nach der ersten Note vorhanden, wiederum ein Sprung erfolget, so offt hat das 4te 16theil als eine fundamental-Note seinen eigenen Accord. Folgende Exempel mögen zu mehrer Erläuterung dienen:
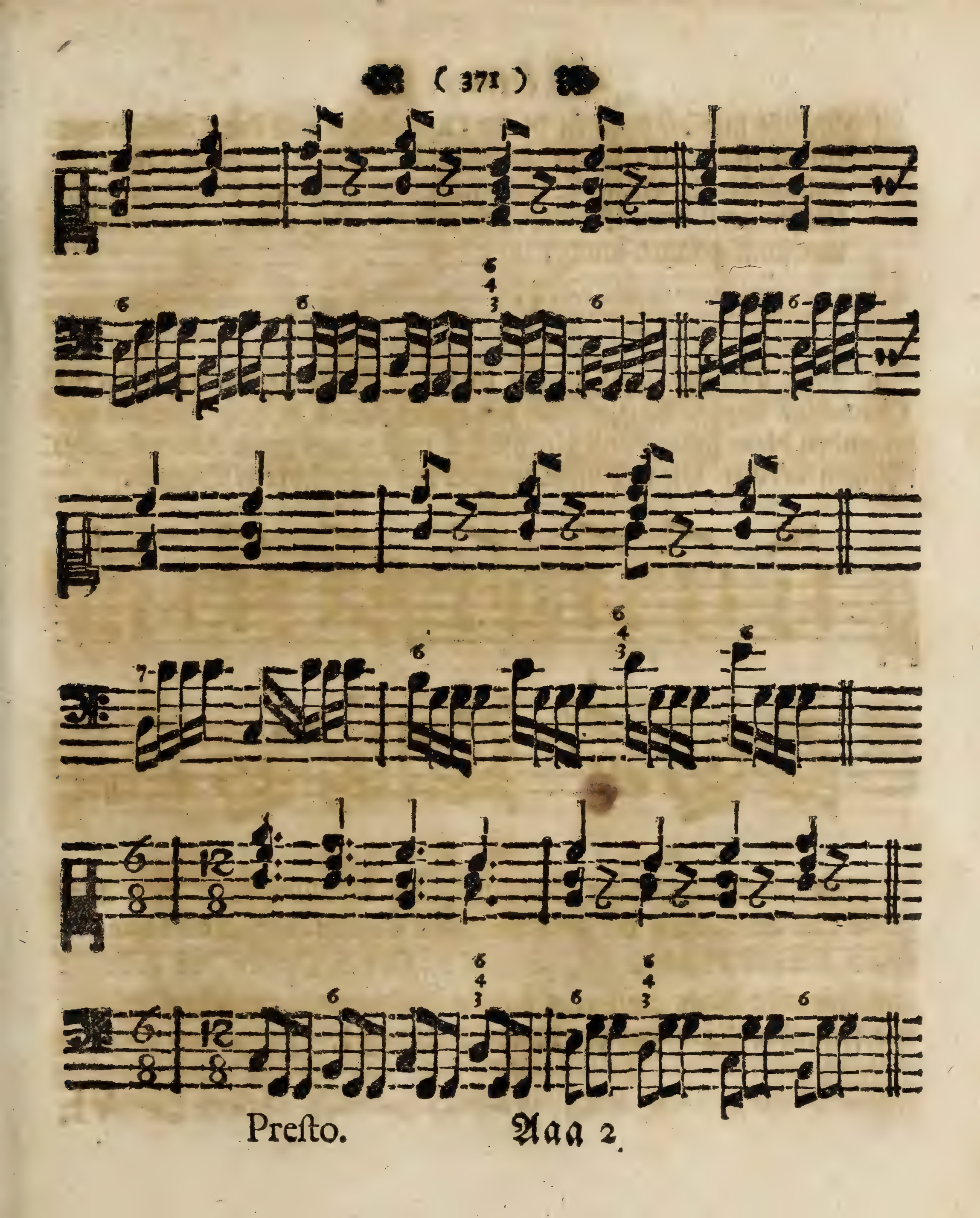


Wird aber bey allen und jeden Clausuln, welche in diese Regel lauffen, nach dem ersten 16theil öffters einerley Variation in einem Tone wiederhohlet, so schläget man nur einen Accord zur ersten Note an, und

 lässet

lässet die übrigen 3. frey aus passiren, weil in solchen Fällen die Composition darauff eingerichtet ist. z. E.

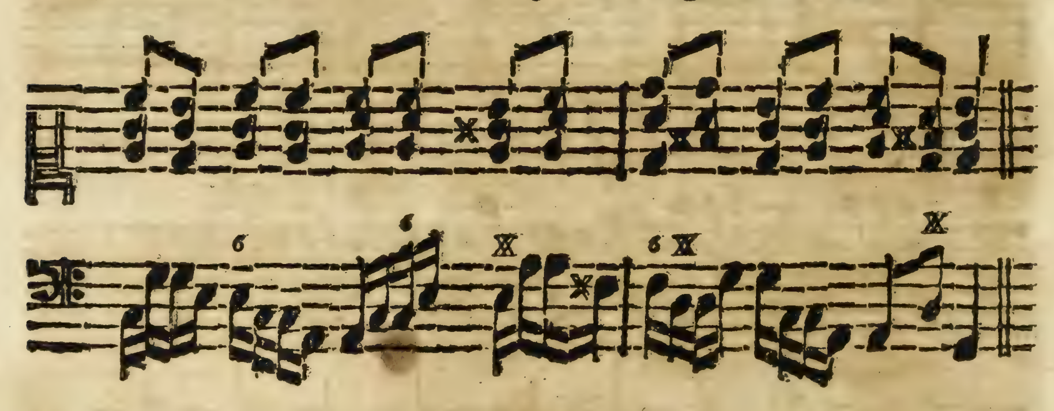



Presto.

(NB. Es lauffen zwar in diesen Capitel hier und dar Clausuln mit ein, die mehr zu Clavier- oder Hand-Sachen, als zum General-Basse gehören. Allein sie mögen zum Exercitio der Anfänger mit lauffen, weil man es wohl noch toller findet, und also hier nichts umbsonst gesaget wird.)
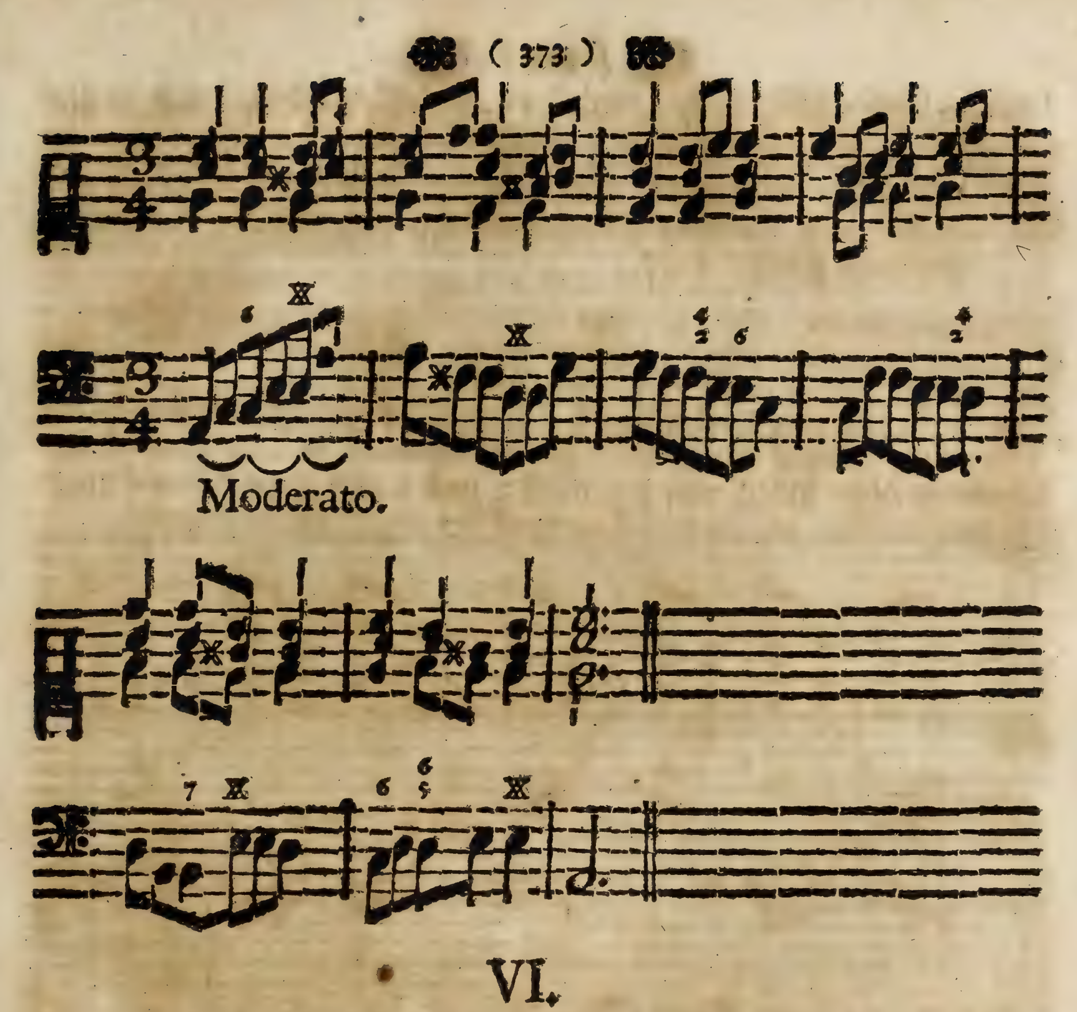
V.

p. 276. Können nachfolgende Exempel beygefüget werden, da die Virtualiter kurtzen Noten iederzeit anticipando in dem Accord der folgenden Note fallen, und gleichfalß 2. und 2. auff einen Accord angeschlagen werden, wie in dem Exempel des angeführten Blattes.



Bey langsamen Noten oder langsamer Mensur pfleget man auch gleich mit Eintretung der anticipirenden Virtualiter kurtzen Note den neuen Accord anzuschlagen, zumahl an solchen Orthen, wo gedachte anticipirende Note sonst eine starcke Dissonanz verursachen würde, wie folgendes Exempel den Unterscheid zeiget:

VI.

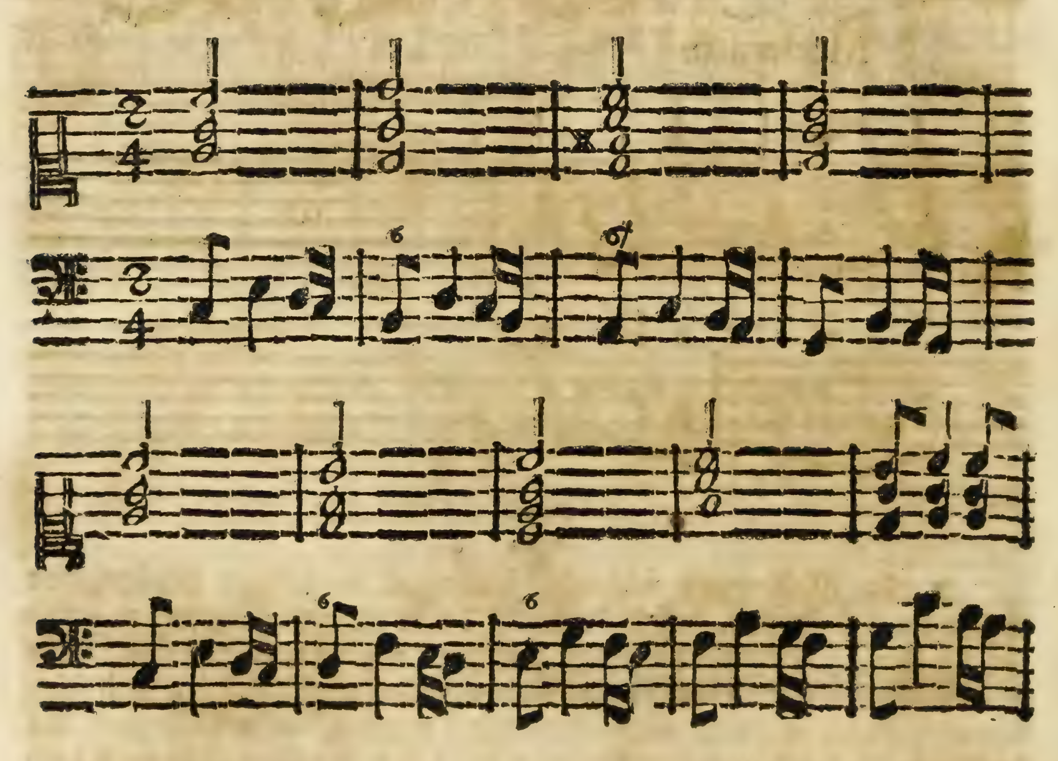


VI.

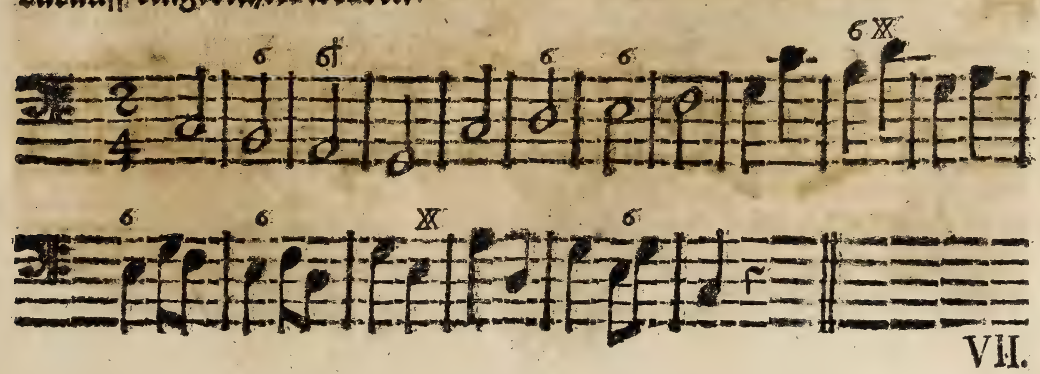
p. 285. Mag unten folgendes Exempel beygefüget werden, von welchen anzumercken, daß die ersten 8 Tacte (wer Anfängern zu gefallen die darinnen vorkommenden 4tel nicht a part beziffern will) bloße Variationes der, per Gradus gehenden halben Schläge seyn, und folgbar mit einem einzigen Accord tractiret werden. So bald aber, als diese præcise Variation überschritten wird, i. e. so bald als die nach dem ersten 8tel folgende Note nicht mehr über sich in die 3e springet, oder

 sonst

ſonſt die übrigen Noten ſich verändern, ſo bald wird das andere 8tel jedweden Tactes (oder die erſte Helffte des 4tels) als eine Anticipation des zum 3ten 8tel gehörigen Accordes angeſehen, und ſtehet dem Accompagniſten frey, ob er ſelbiges (zumahl bey geſchwinder Menſur) will durchgehends in allen Fällen frey aus paſſiren laſſen, und den rechten Accord erſt bey dem dritten 8tel anſchlagen, wie der 10te, 11te, 12te, und 13te Tact des folgenden Exempels ausweiſen: oder ob er hier und dar gleich mit eintretenden andern 8tel den dazu gehörigen Accord anſchlagen will, wie der 9te, 14te, und 16te Tact bezeugen. Dieſes letztere thut man deſto fleißiger bey moderater Menſur.

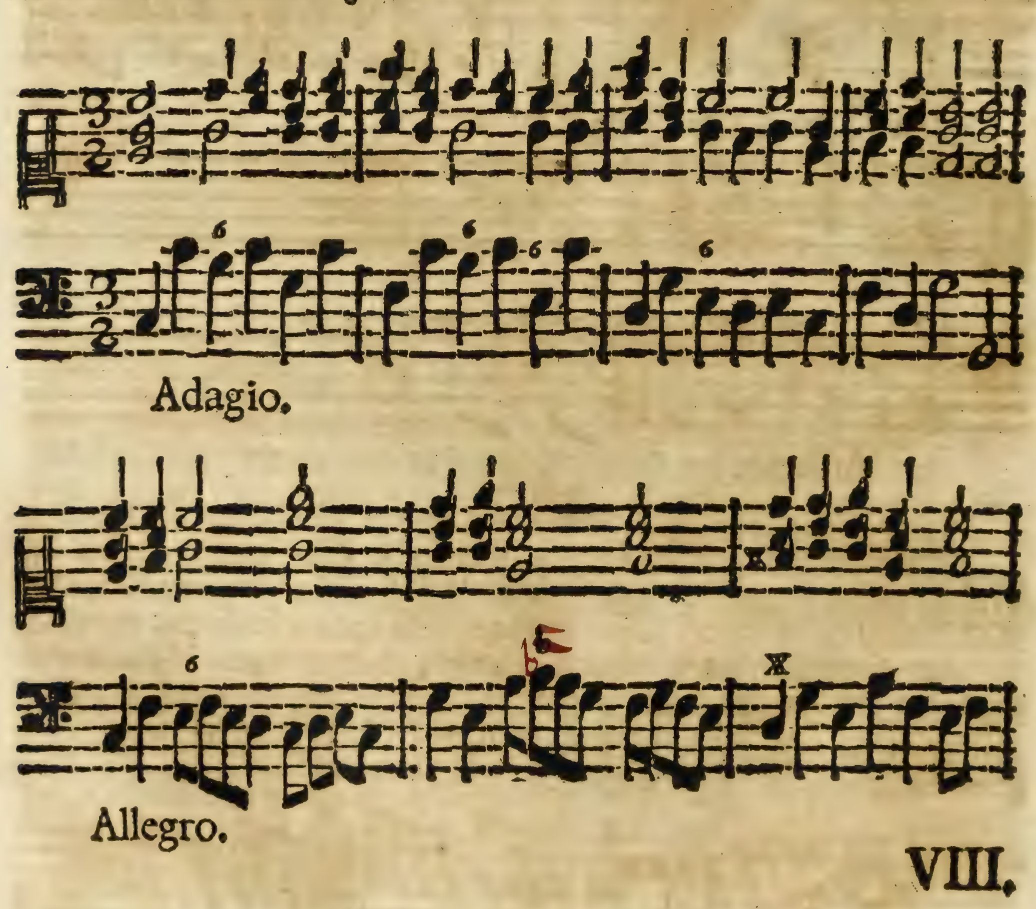


Wenn man diesen Exempel eine sehr geschwinde Mensur geben, und das andere 8tel iedweden Tactes durchgehends als eine Anticipation des künfftigen Accordes frey aus passiren lassen wolte, so würden die fundamental-Noten also aussehen, und das Accompagnement darauff eingerichtet werden:



VII.

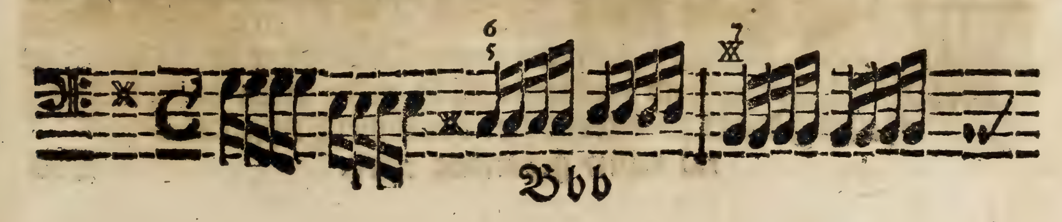
Im $\frac{3}{2}$ Tacte können die 4tel, und im $\frac{3}{4}$ die 8tel in zwey Fällen auch als langsame Noten (i. e. da iedwede ihren besondern Accord hat, wo sie nicht per transitum gehet) tractiret werden, nemlich 1) bey einer sehr langsamen Mensur. 2) Bey einem Allegro, wo noch geschwindere Noten dominiren. z. E.

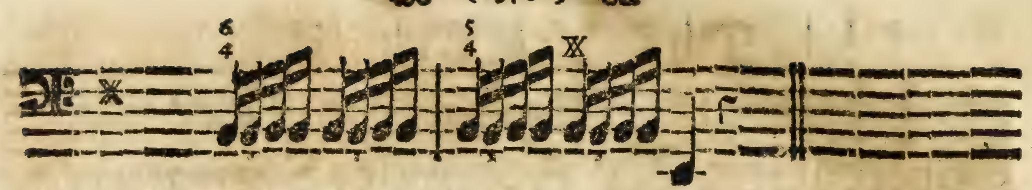


Adagio.

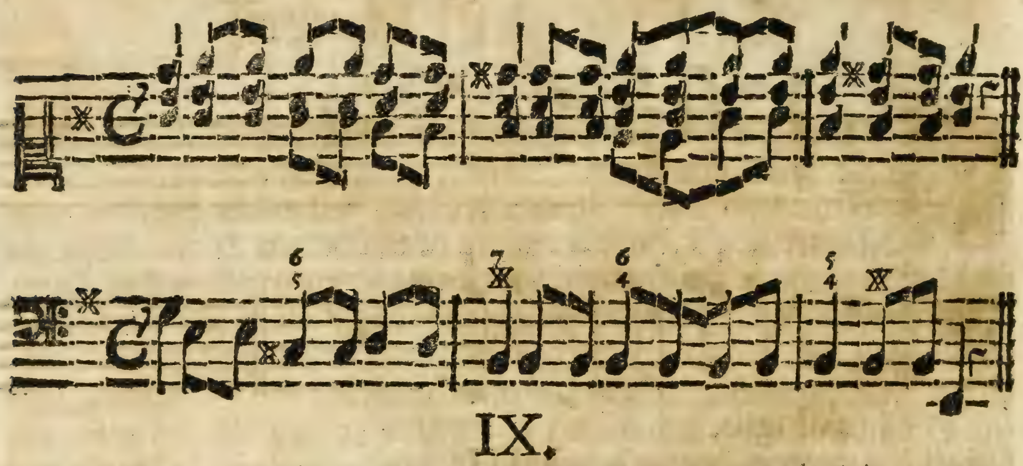
VIII.

Endlich muß man sich die vielen, in einem Tone nach einander stehenden geschwinden Noten nicht irren lassen, sondern so lange über solchen Noten keine andere Ziffer erfolget, so lange wiederhohlet man den vorigen Accord in langsamern Noten ein oder mehr mahl (nach Gelegenheit der Mensur,) und lässet die Execution der geschwinden Baß-Noten denen übrigen accompagnirenden Bässen. Z. E. Diese 3. Tacte:





Könten ohngefehr auff folgende Arth accompagniret werden. Mehrere Arthen dergleichen Noten zu accompagniren, wollen wir biß auff weitere Gelegenheit verspahren.



IX.

Kein Zweiffel ist, daß man aus der gantzen weitläufftigen Composition noch mehrere, theils in General-Bässen gebräuchliche, theils ungebräuchliche, und nur zu Hand-Sachen gehörige Clausuln der geschwinden Noten heraus klauben möchte, wenn man mehrere Weitläufftigkeit suchen wolte. Allein wer alle, in diesen Capitel von der veränderlichen Natur der geschwinden Noten, gemachte Anmerckungen wohl ins Exercitium gebracht, dem wird es an eigenen Judicio nicht fehlen, wie er bey dergleichen frembden, und selten auffstossenden Fällen eines NB. gehörig bezifferten General Basses verfahren solle. Die übrigen Künste nur halb bezifferter Basse, gehören zur andern Abtheilung dieses Werckes, allwo von unbezifferten General-Bässen gehandelt wird.

Das

Das Vte Capitel.

Von der Application der Accorde, Signaturen, und geschwinden Noten in allen übrigen Tonen.

§. 1.

Bißher haben wir nur mit wenigen leichten Tonen zu thun gehabt, in welchen wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Basses angebracht. Nunmehro ist es Zeit weiter zu gehen, und die erlernten Principia auch in allen übrigen Tonen oder modis Musicis zu exerciren, wobey einem Anfänger zum voraus dieses zum Troste dienet, daß er hinführo in allen diesen Modis, so schwehr sie auch seyn mögen, weiter nichts neues zu lernen, sondern nur zu observiren hat, daß er die vorgezeichneten ✕ und b eines iedweden Modi vorhero genau ins Gedächtniß fasse, und nicht z. E. statt des vorgezeichneten ✕ fis, ein f, statt des vorgezeichneten b mollis, ein h, &c. anschlage, so brauchet es weiter keiner neuen Künste.

§. 2. Damit man nun einen Anfänger in diesen vorhabenden wichtigen Exercitio einen ungemein nähern Weg führen möge, so verfertiget man hierzu ein General-Exempel aus dem leichtesten Tone C. dur, welches 2. Reqvisita haben muß. Als 1) müssen in selbigen die besten und nothwendigsten Regeln der bißherigen Capitel nach aller Möglichkeit dergestalt concentriret werden, damit ein Anfänger eine kurtze Repetition so vieler Sachen, die ihm vorhero weitläufftig erklähret worden, von neuen gleichsam in einem Compendio wieder beysammen finde. 2) Muß dieses General-Exempel den völligen Ambitum des C.

dur haben, i.e. es muß in alle angräntzende verwandte Tone dieses Modi ausweichen, damit bey fernerer Transposition des Exempels kein Ton übrig bleibe, welcher nicht durch die vielfältig verwandten und einander selbst in die Gräntzen gehenden Tone 5, 6, und mehr mahl mit Nutz wiederhohlet werde.

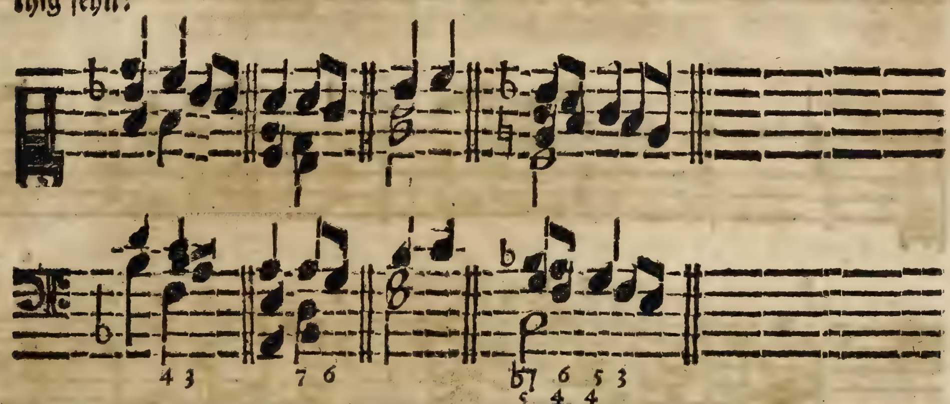
§. 3. Dieses General Exempel nun transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Tone dur, (i.e. in alle modos Musicos, die die 3am majorem über dem Fundamental-Clave haben,) so siehet ein Incipiente 1) daß die vorher erlernten Regeln in allen Tonen immer einerley bleiben 2) Brauchet man nur die Helffte der Tone oder Modorum Musicorum zu exerciren, und hat nicht nöthig, aus einem eintzigen Tone moll etwas vorzuschreiben, weil diese schon in denen ausweichenden Tonen dur mit stecken, z. E. A moll hat eben den Ambitum oder die Gräntzen, welche C. dur hat. D moll eben die Gräntzen, welche F. dur hat. E moll, eben diese, welche G dur hat, und so fort durch alle Tone.

§. 4. Wie nun diese Arth im General-Basse zu procediren, nicht anders, als sehr nützlich seyn kan, also setzen wir nechstfolgendes General Exempel zum Grunde. Und zwar weil es hier viel zu weitläufftig fallen würde, selbiges durch alle 3. Haupt-Accorde zu exerciren, da es wegen Menge der Materie nicht wohl hat mögen kürtzer gefasset werden: So wollen wir einen Anfänger zu seiner Nachricht nur iederzeit dasjenige Accompagnement darüber setzen, welches nach Gelegenheit eines iedweden Modi, ohngefehr das beqvehmste und natürlichste seyn könte, wenn man es ex tempore accompagniren solte. Ein mehrers Exercitium aber durch die übrigen Haupt-Accorde müssen wir eines iedweden eigenen Fleisse anheim stellen, welches iedoch demjenigen, der es beliebet, desto leichter fallen muß, ie mehr er die in dem obigen andern und 3ten Capitel gründlich tractirten 3. Haupt-Accorde, und folgbar die Verkehrung aller Musicalischer Sätze, wohl exerciret haben wird. Wir schreiten also zu unsern General Exempel, welches ein Anfänger iederzeit vorhero, ohne das darüberstehende Accompagnement

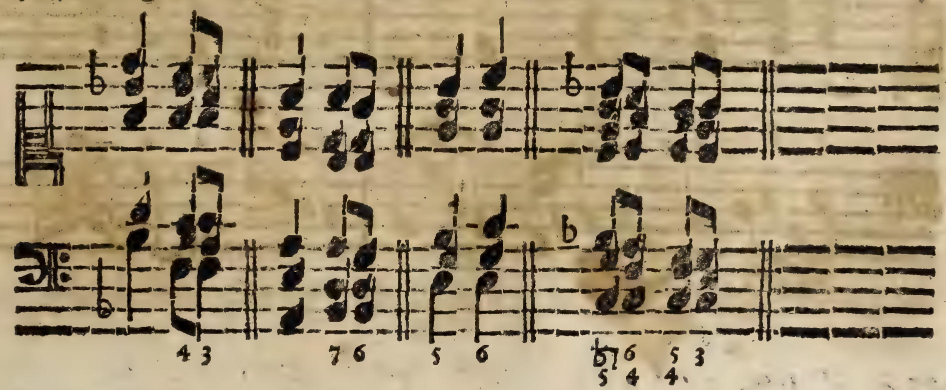
betrach-

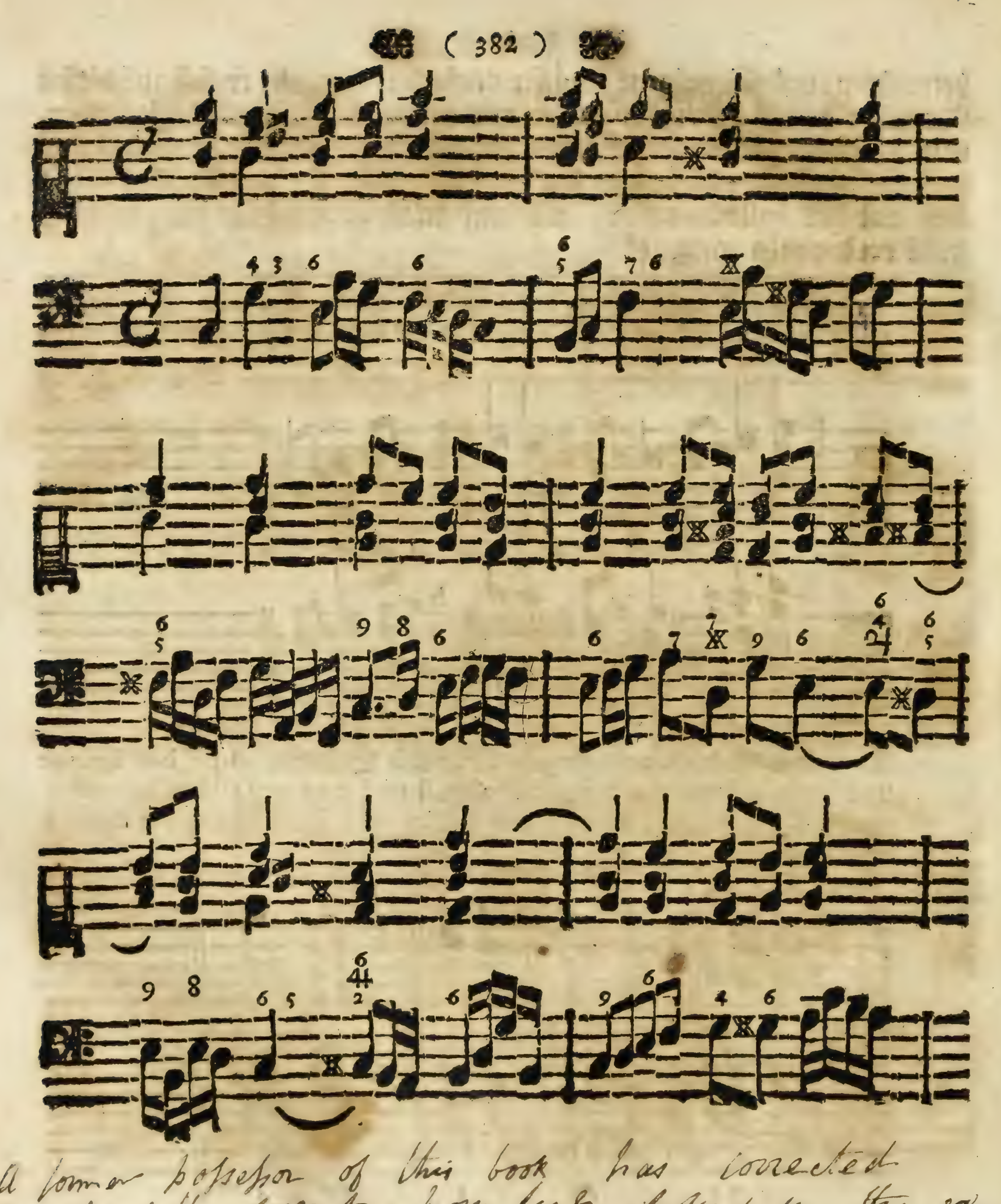
betrachten, und seine eigene Kräffte versuchen kan, ehe er sich aus diesen Raths erholet. Ubrigens wollen wir um mehrer Deutlichkeit halber, mit Fleiß über allen geschwinden Noten dieses gantzen Capitels nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Mensur, und des Instrumentes, worauff man accompagniret, von sich selbst verdoppeln mag. (*)

(*) Und dieses will sonderlich im vollstimmigen Accompagnement auff Clavieren und Clavissins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sätzen nöthig seyn:
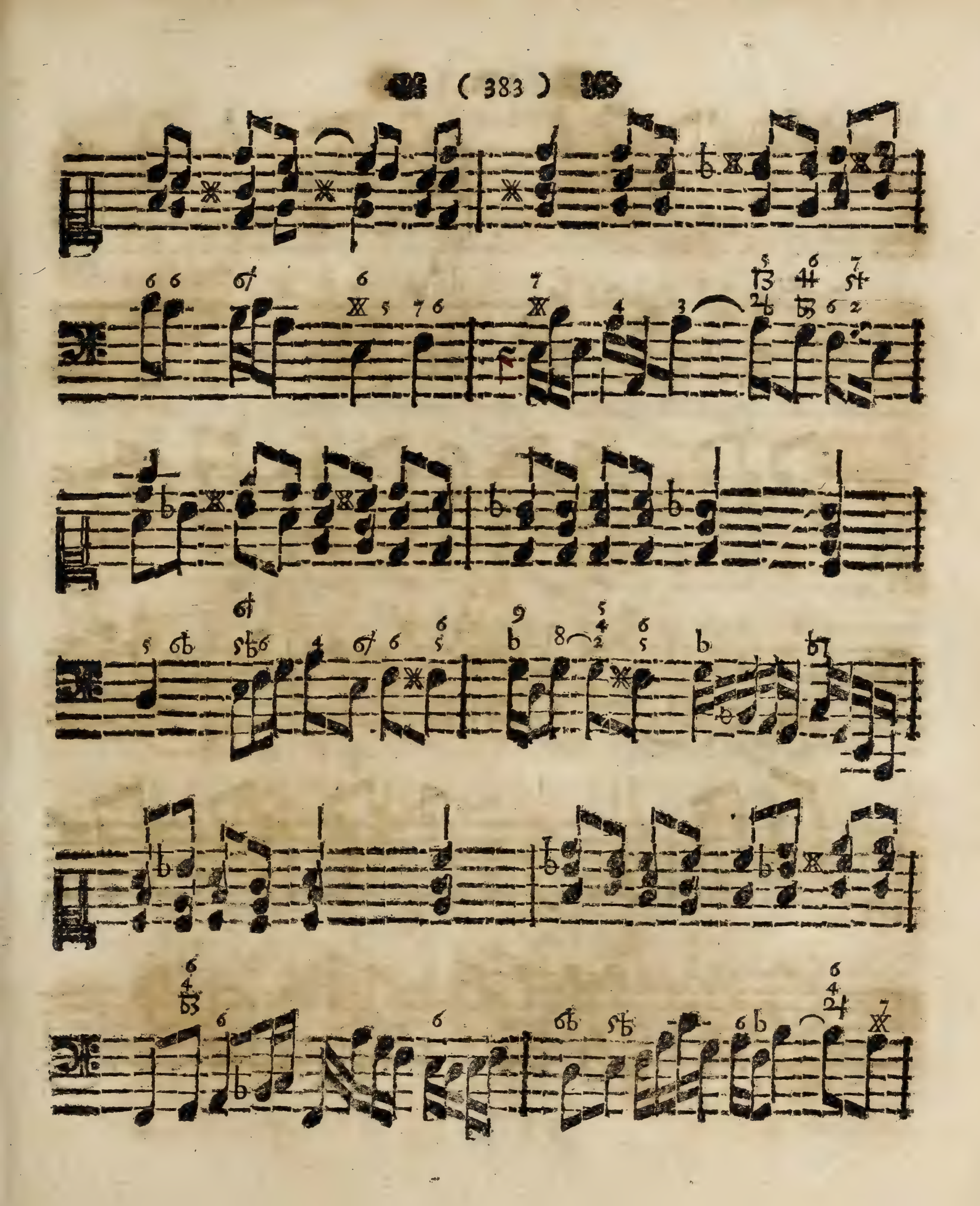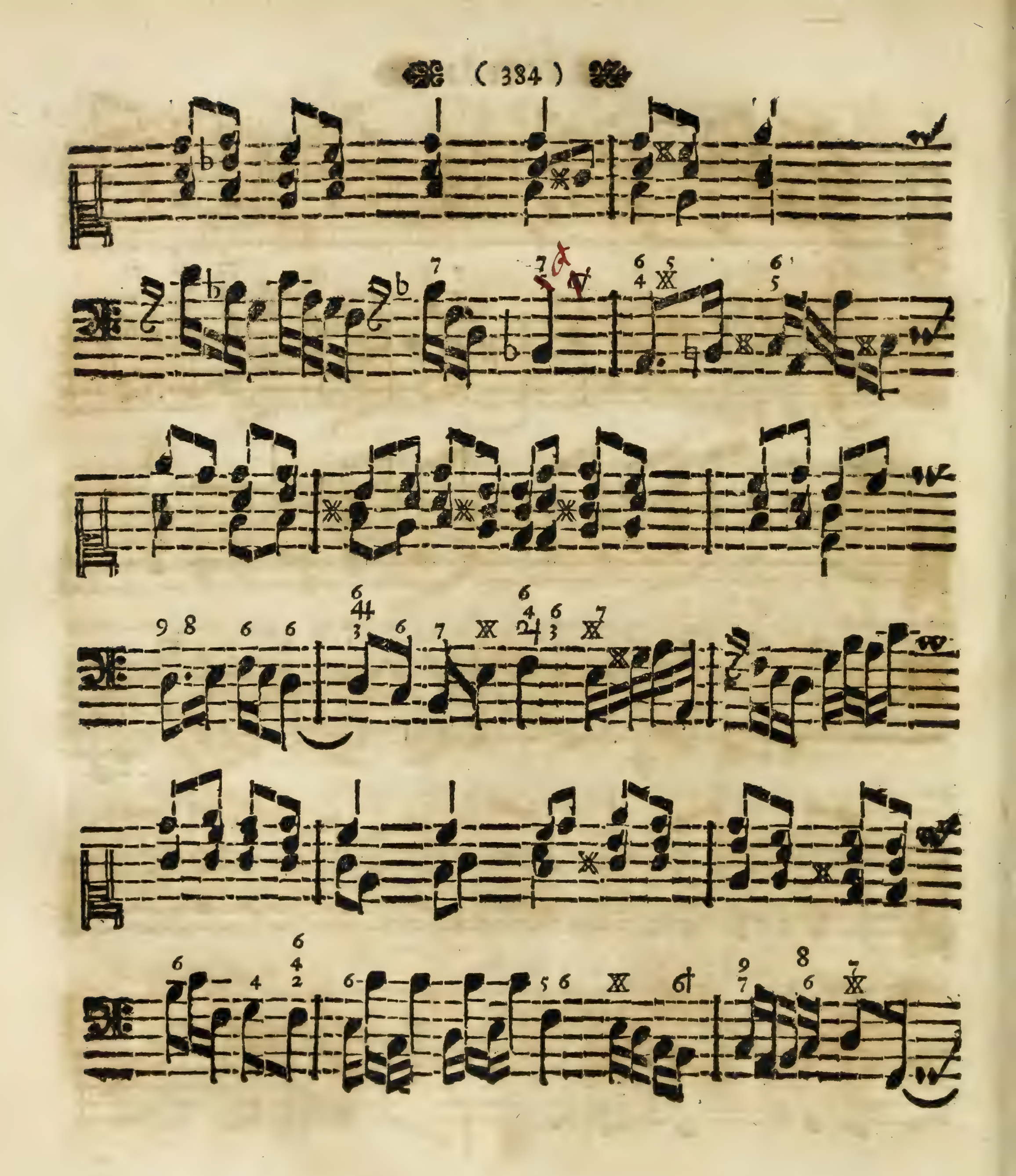


Denn weil die in Octaven fortgehende eintzeln Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armselig ausfallen, so muß man auff solchen Instrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederhohlte Anschlagung der Accorde helffen, e. g.

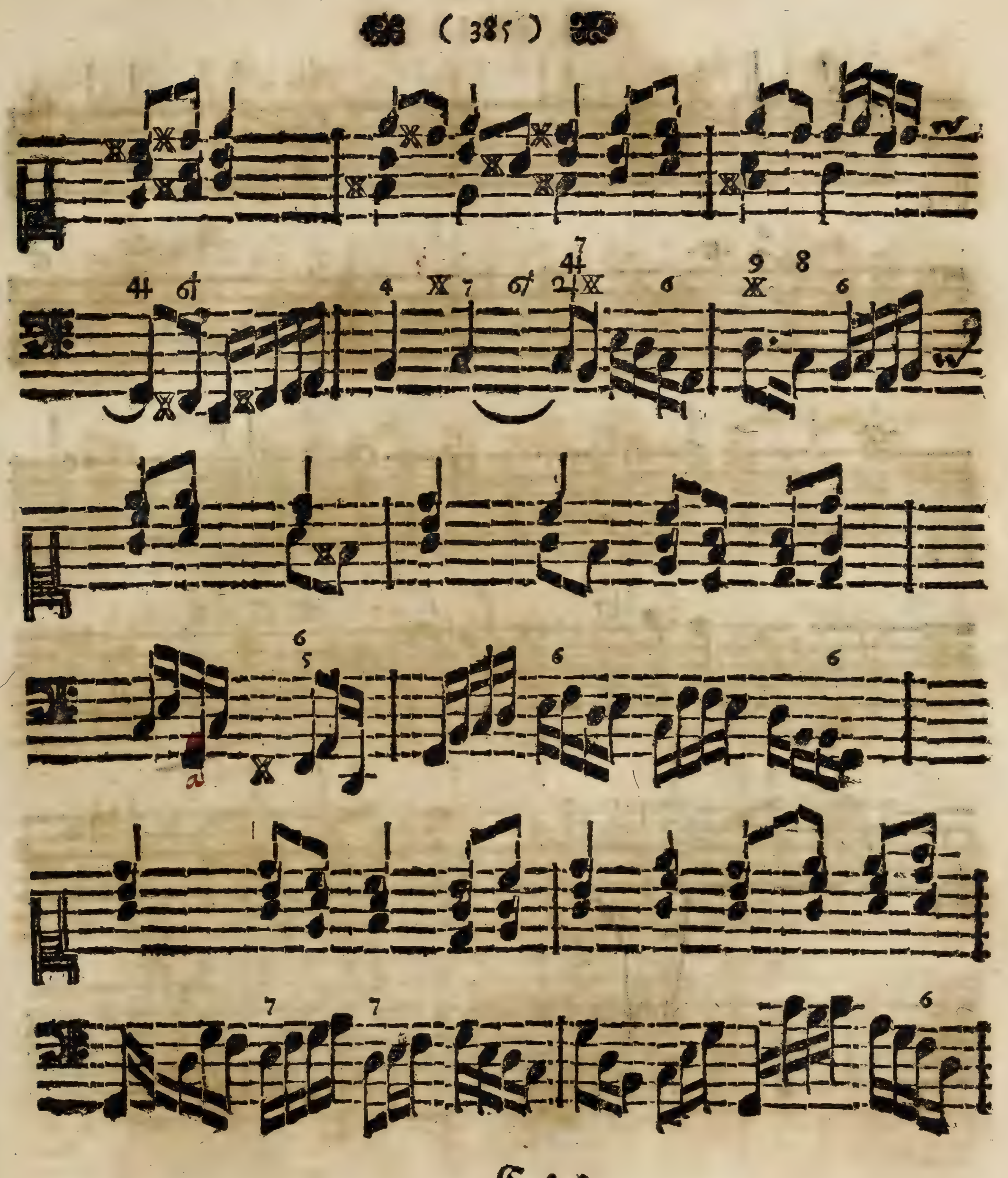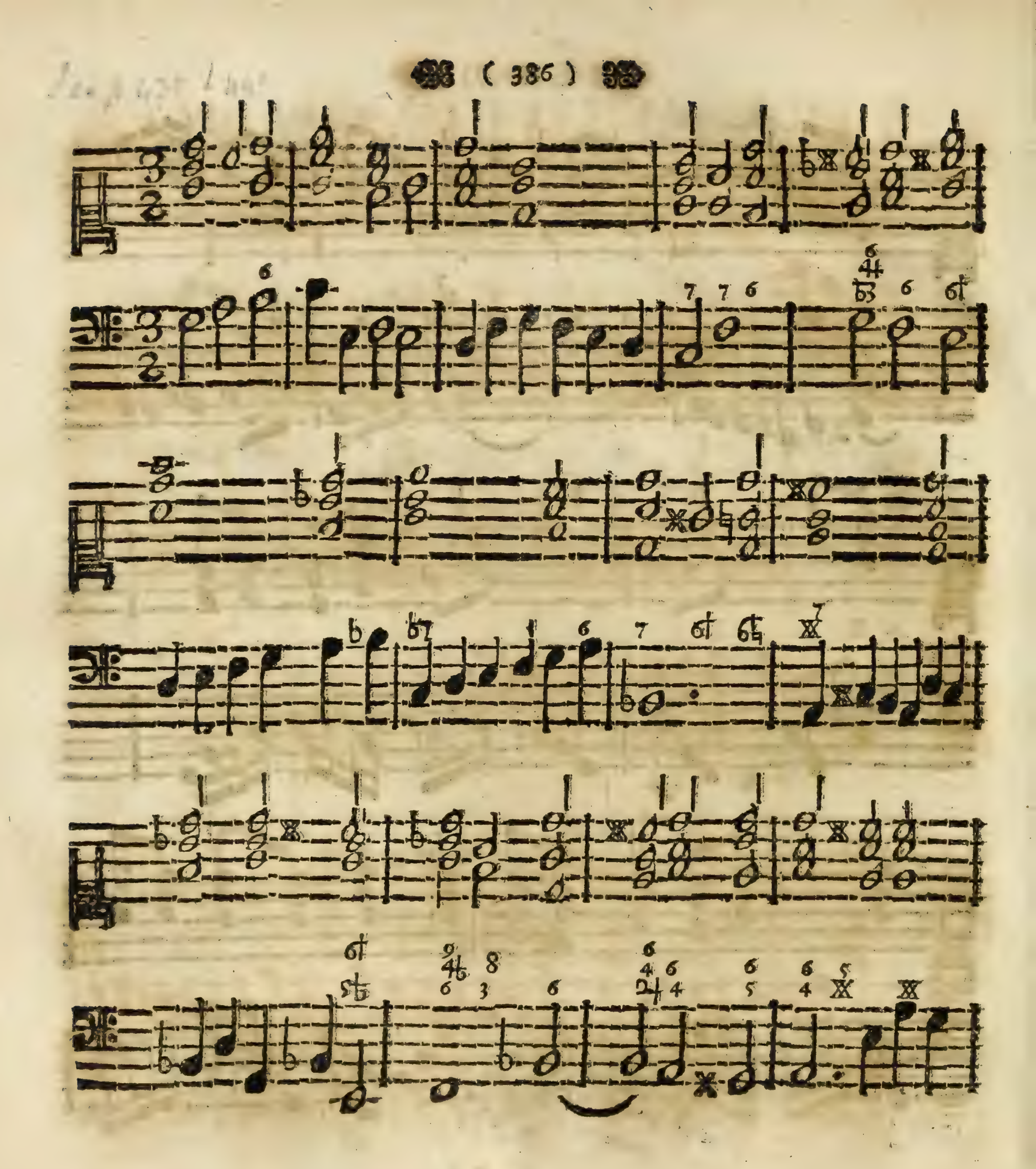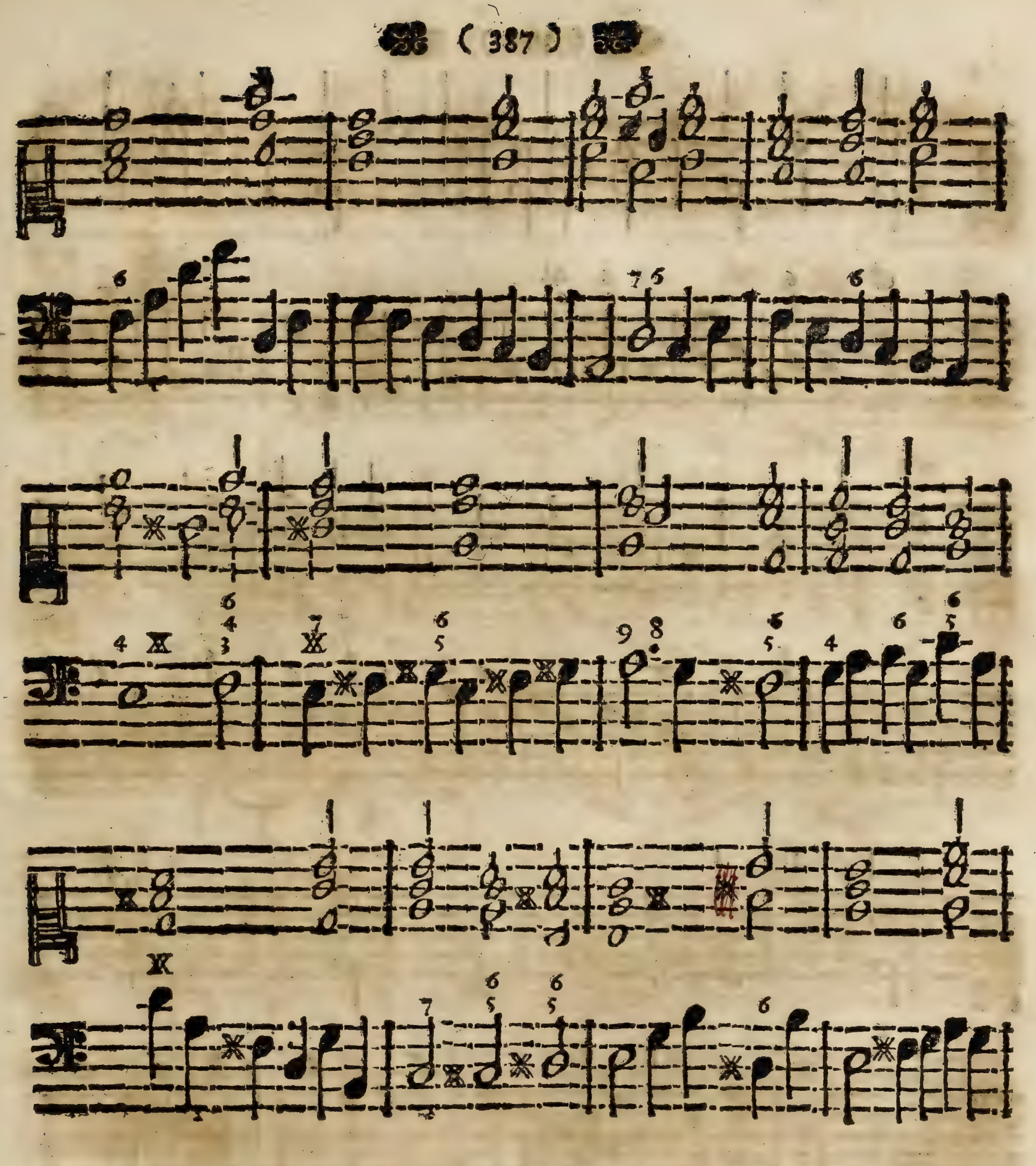




A former possessor of this book has corrected
most of the errata from list at end in the exer
cises on this same subject but many conse
cutions in the harmonies are still left
(in all) and so with other examples — H.S.H.
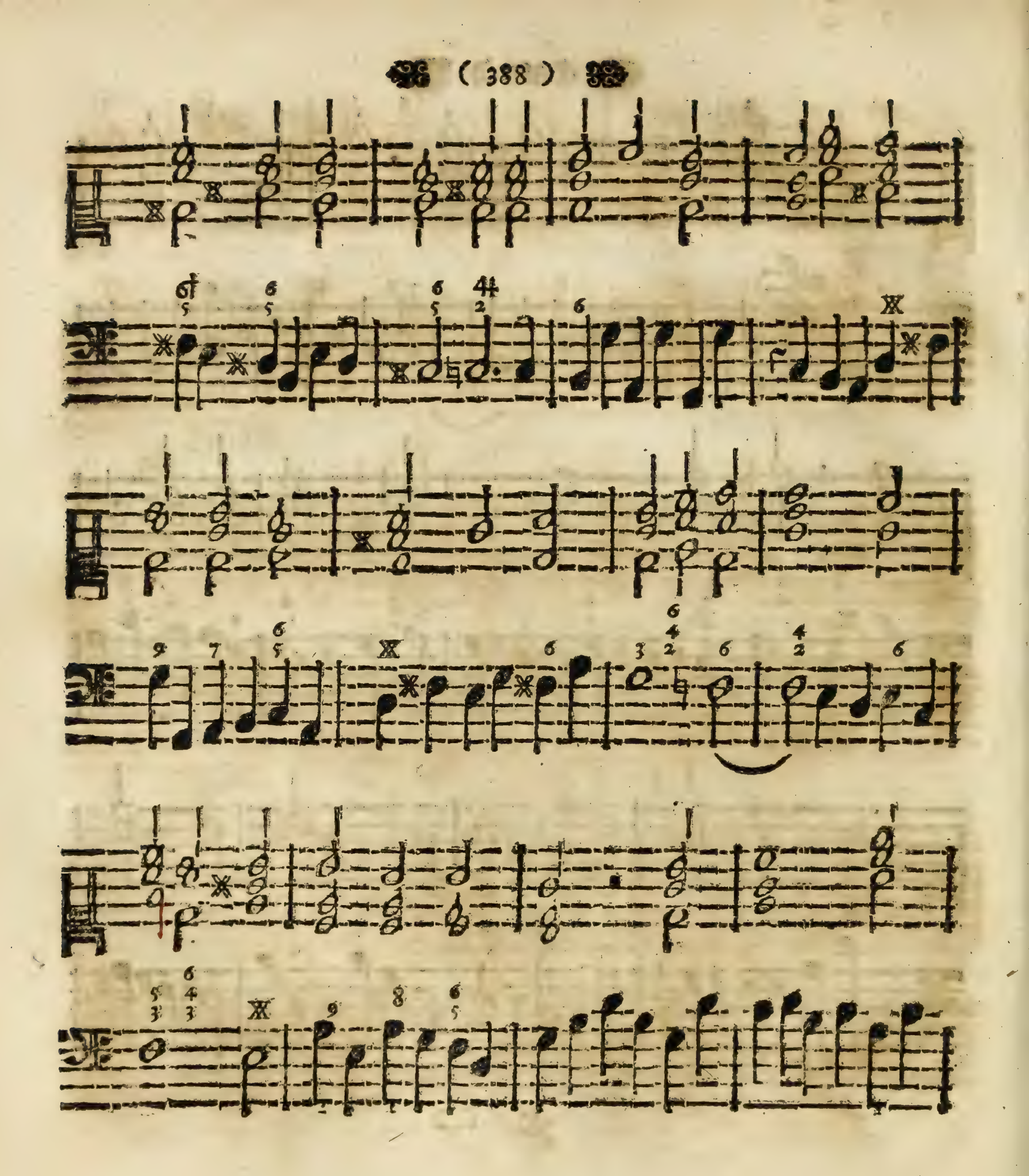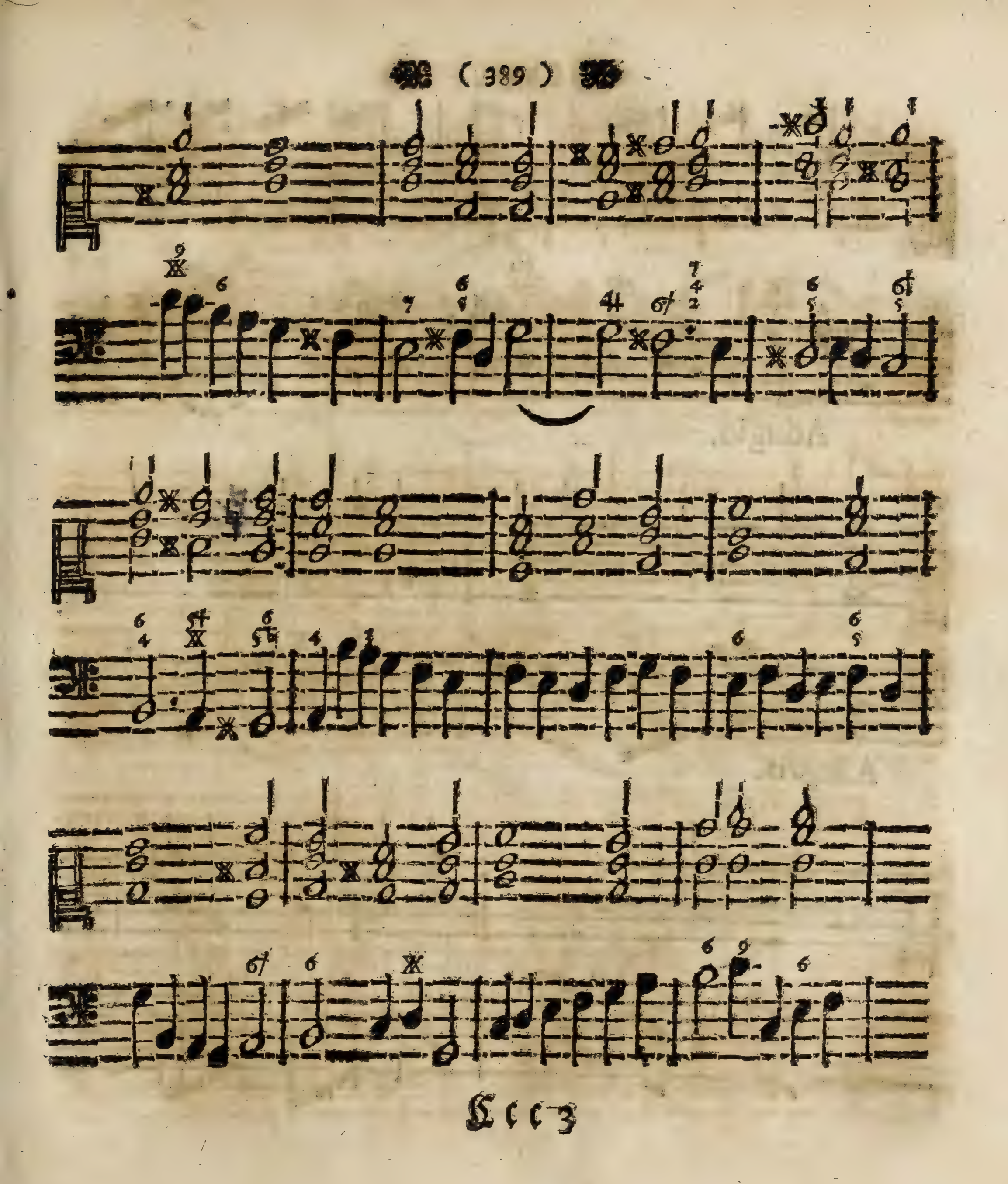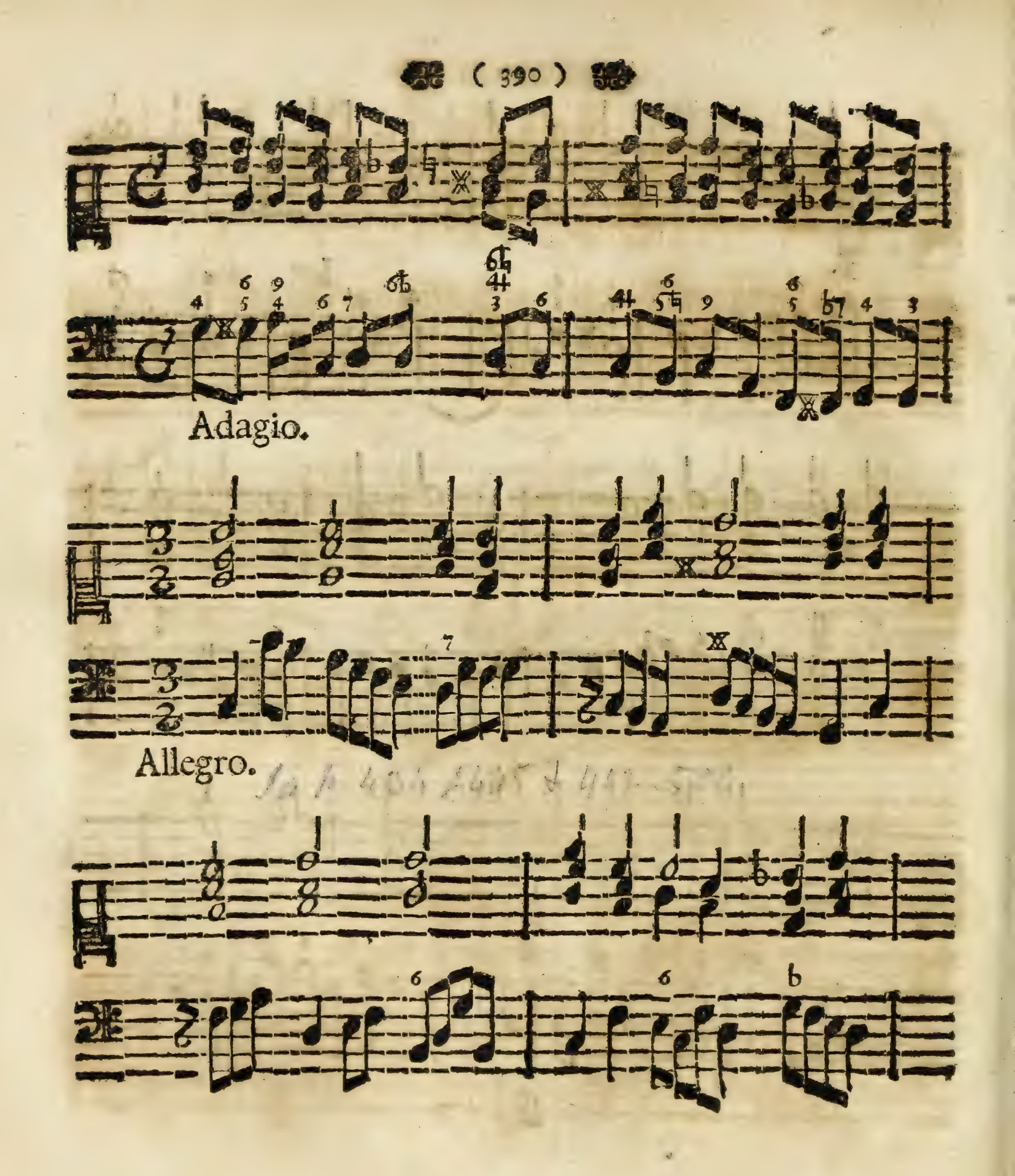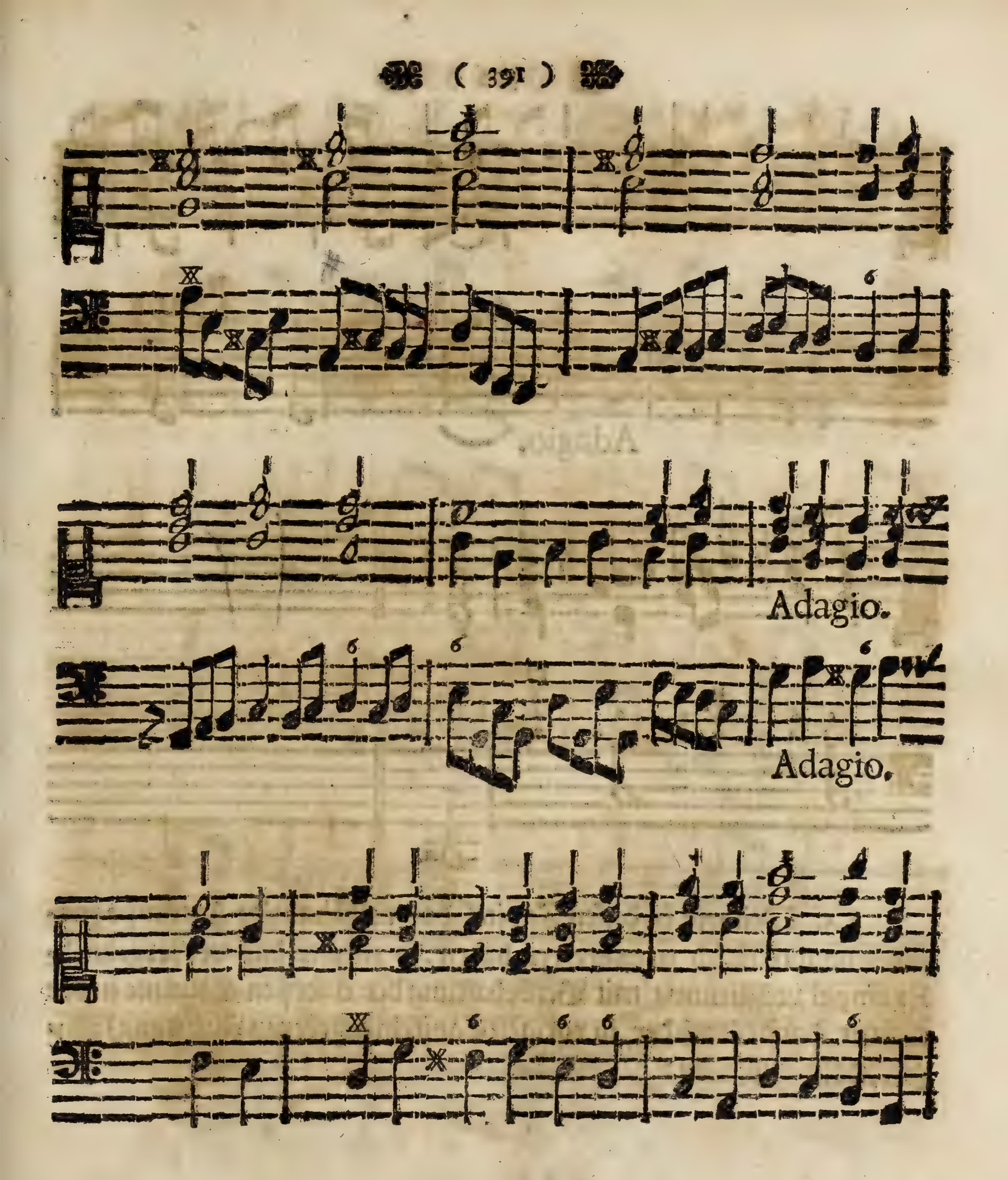










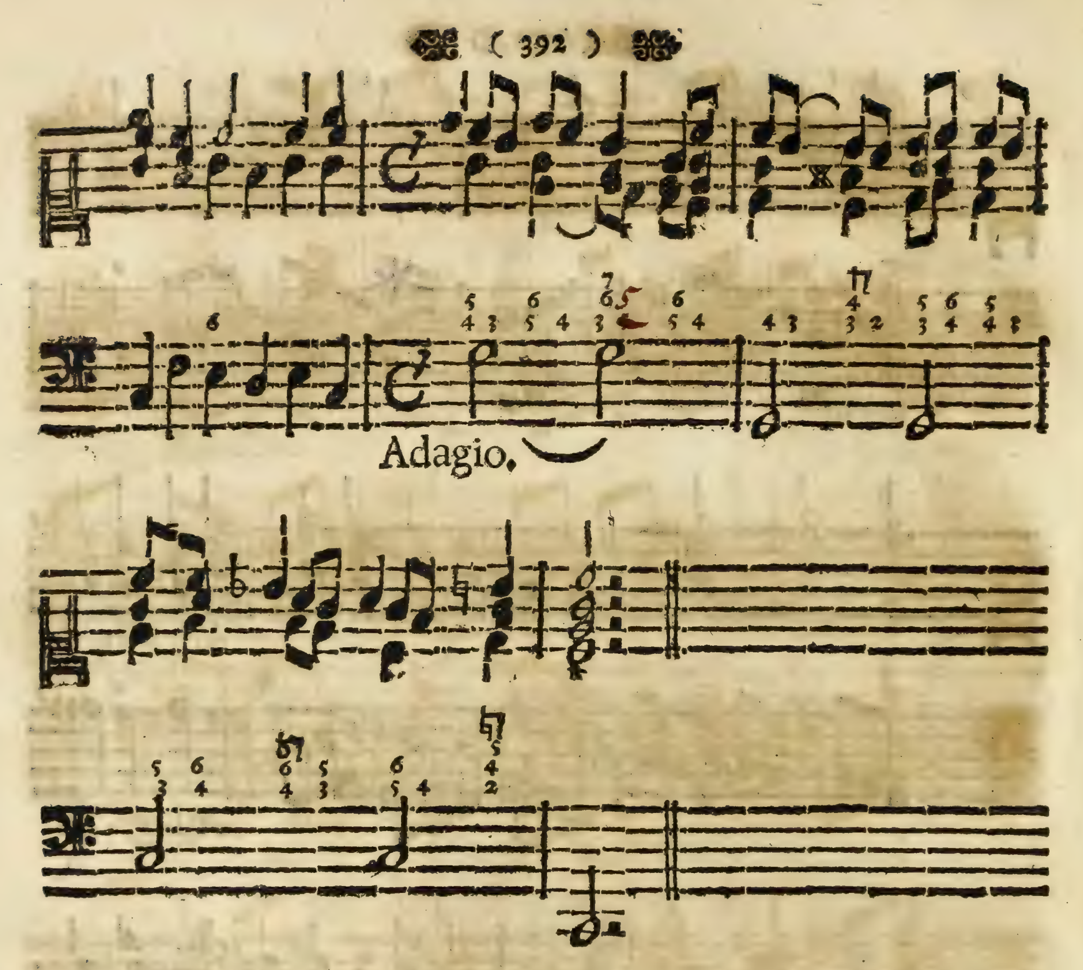




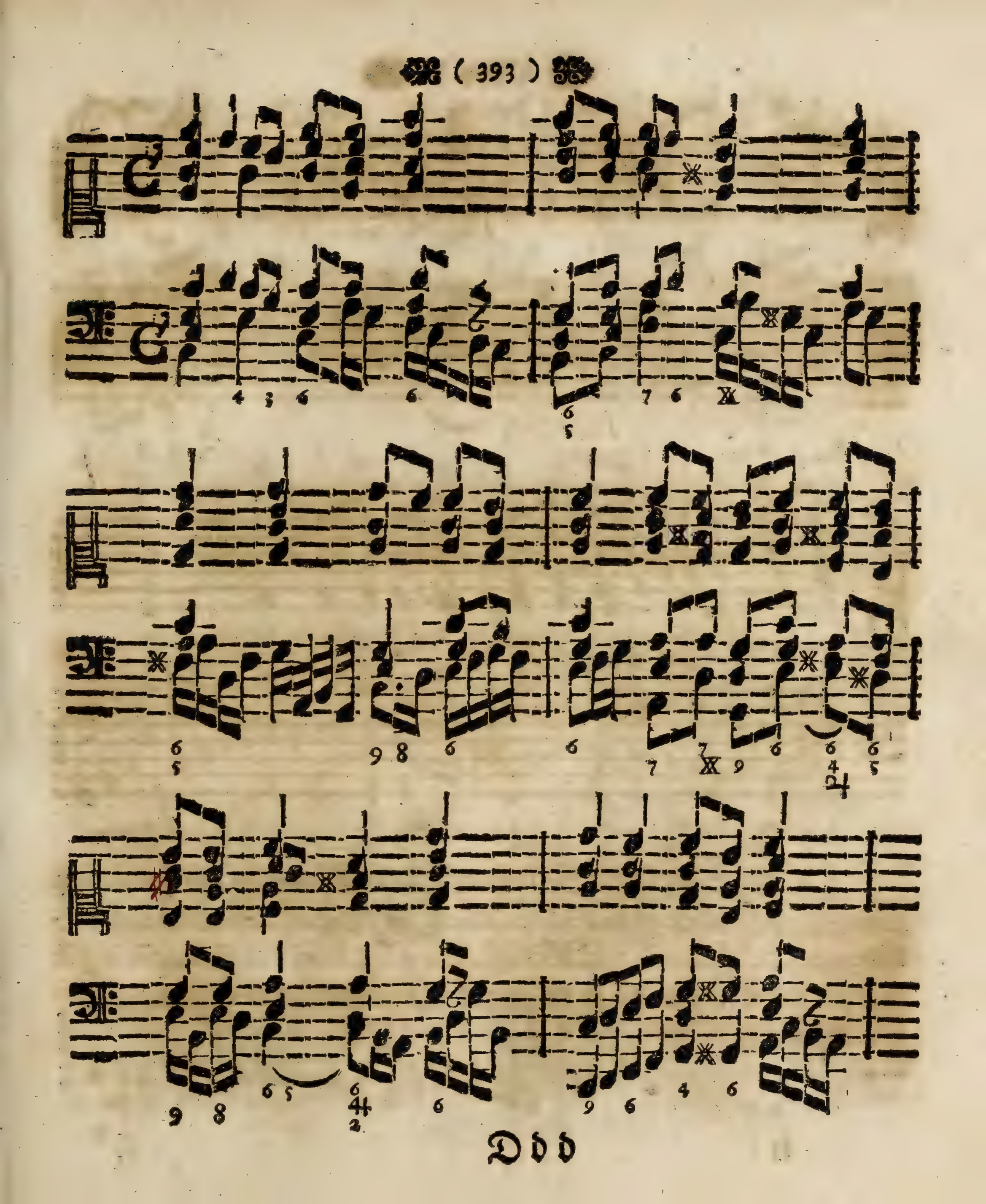

Adagio.
Allegro.
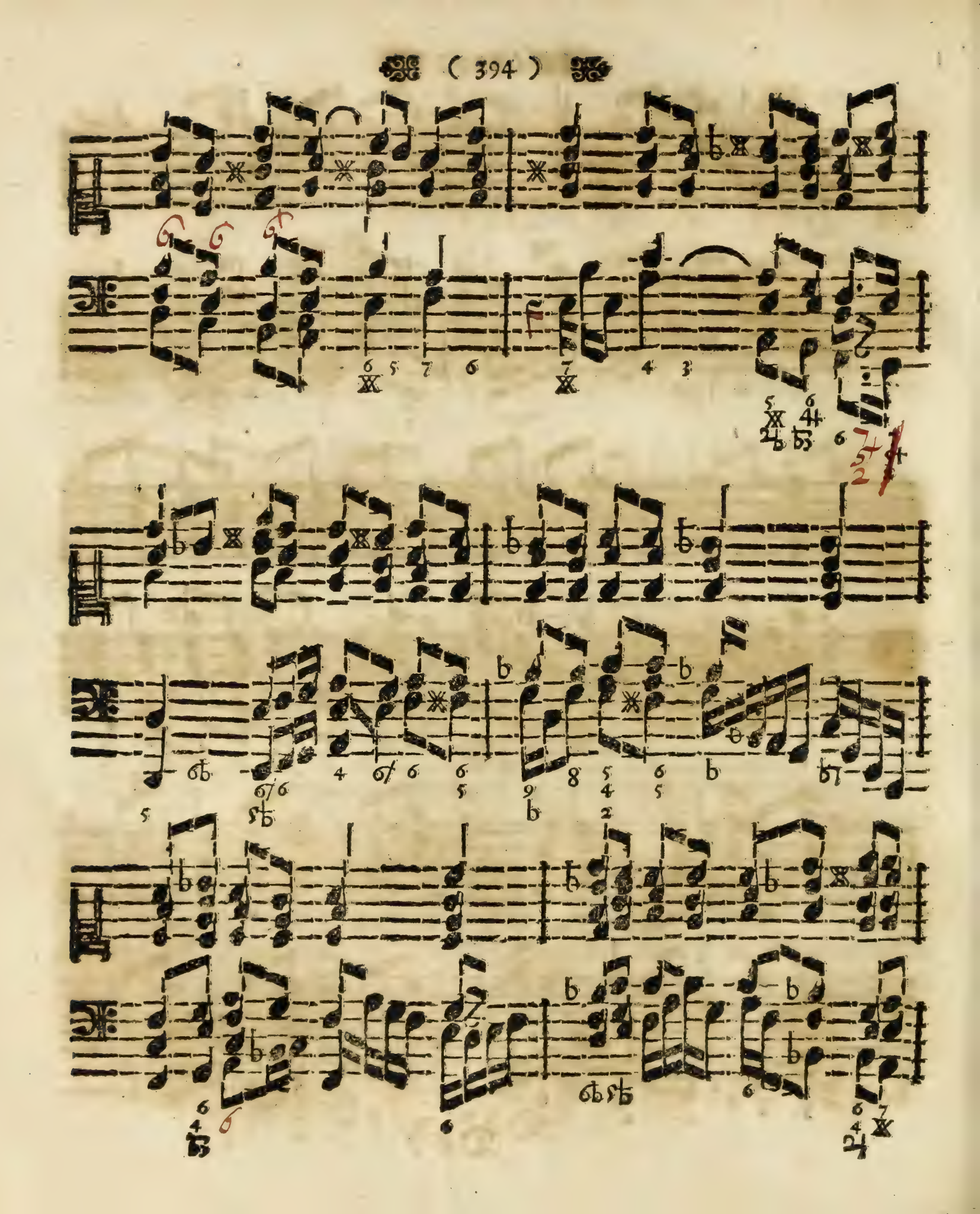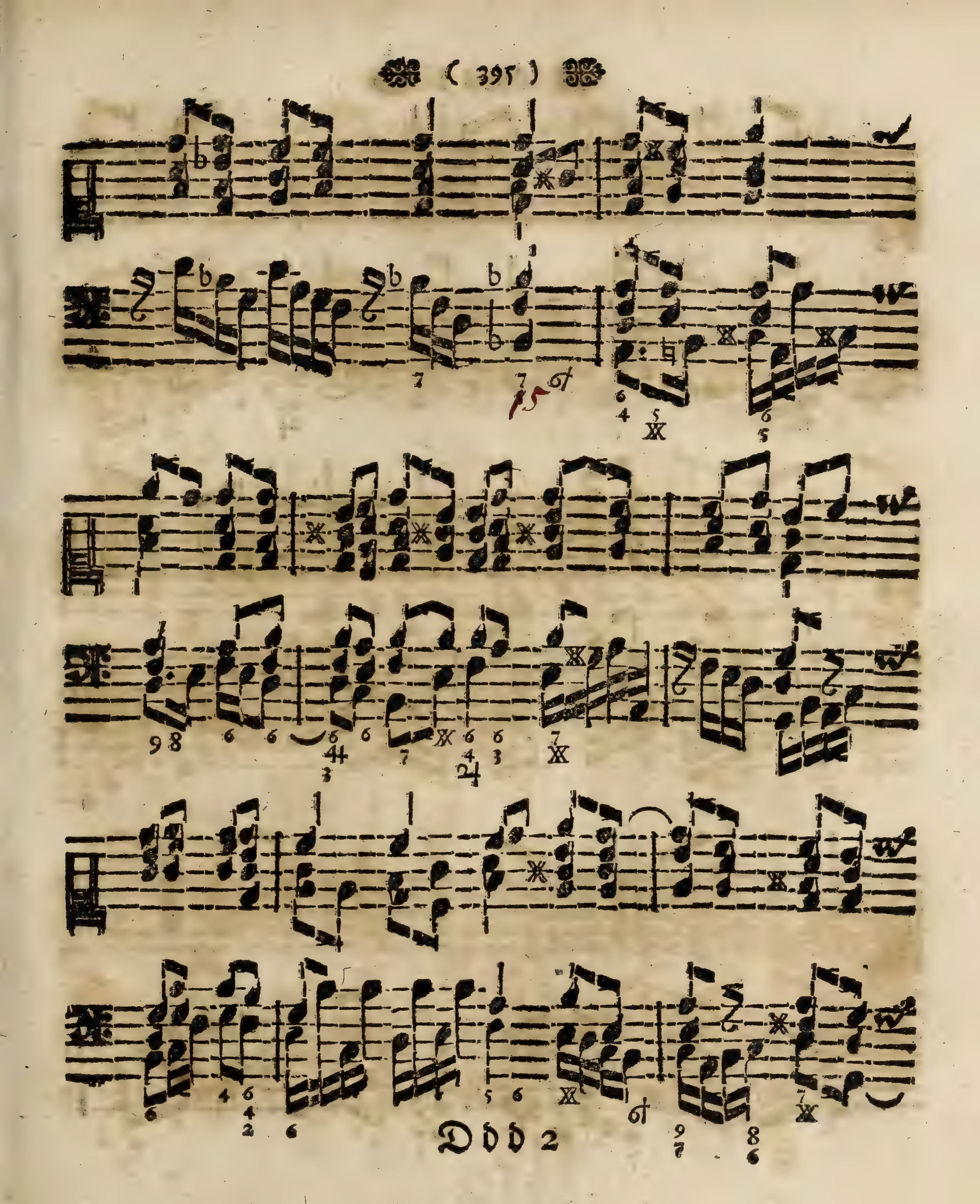


Adagio.
Adagio.

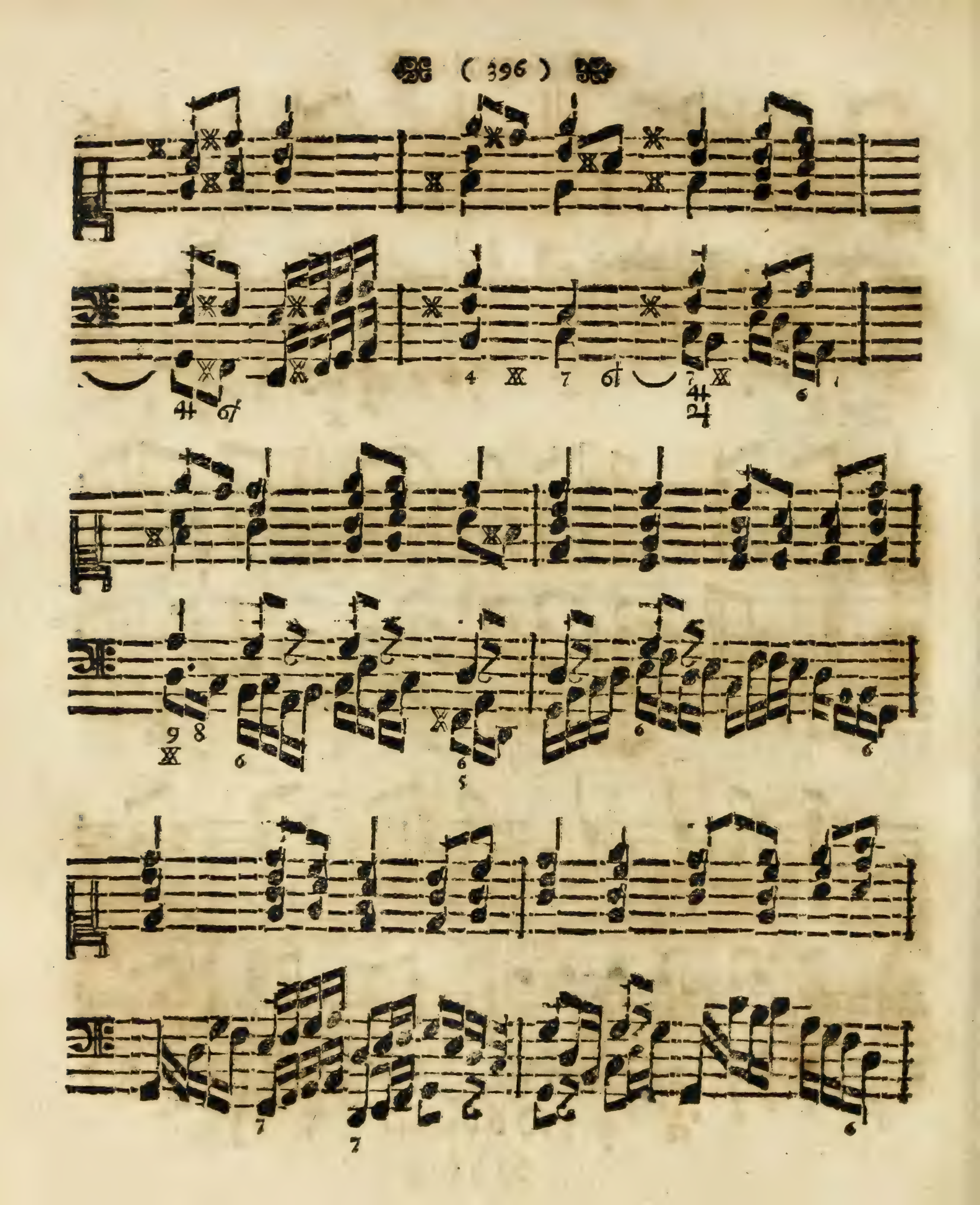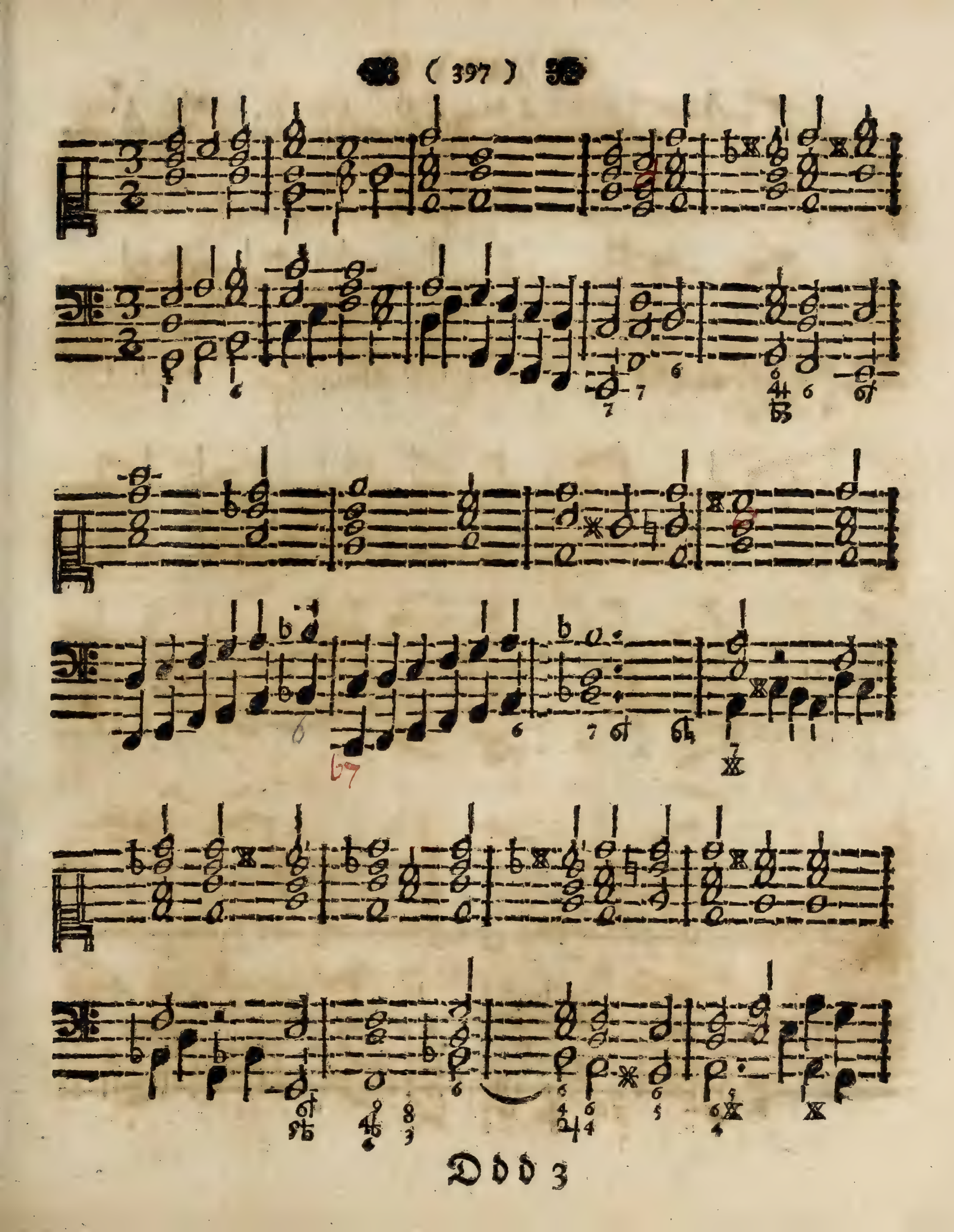


§. 5. Weil wir in diesen Capitel das vollstimmige Accompagnement hauptsächlich zu exerciren haben, so möchte das vorhergehende Exempel vollstimmig, mit Beybehaltung der eusersten Stimme in der rechten Hand, (nach der, in vorigen Capiteln gegebenen Anleitung) ohngefehr also ausfallen:
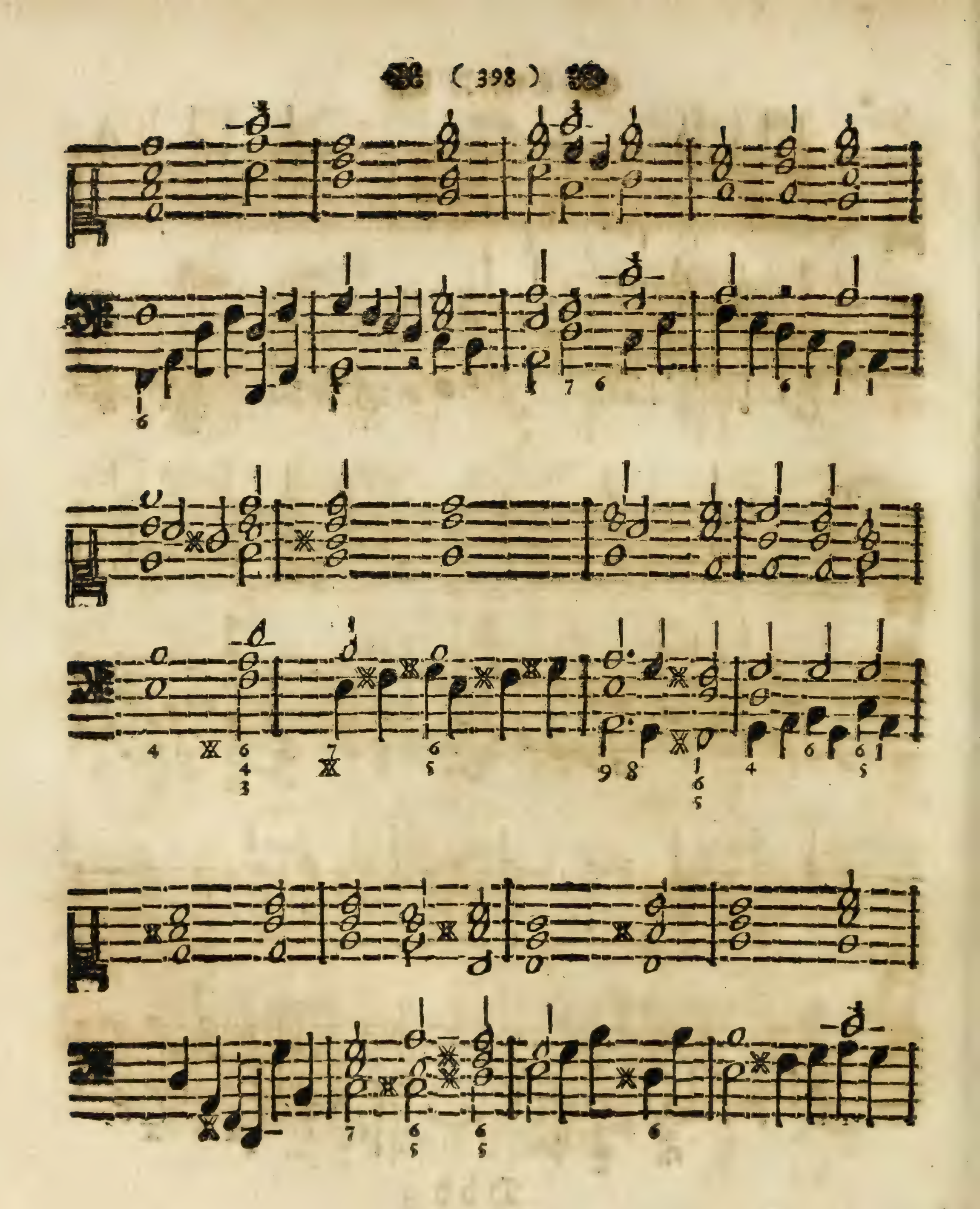


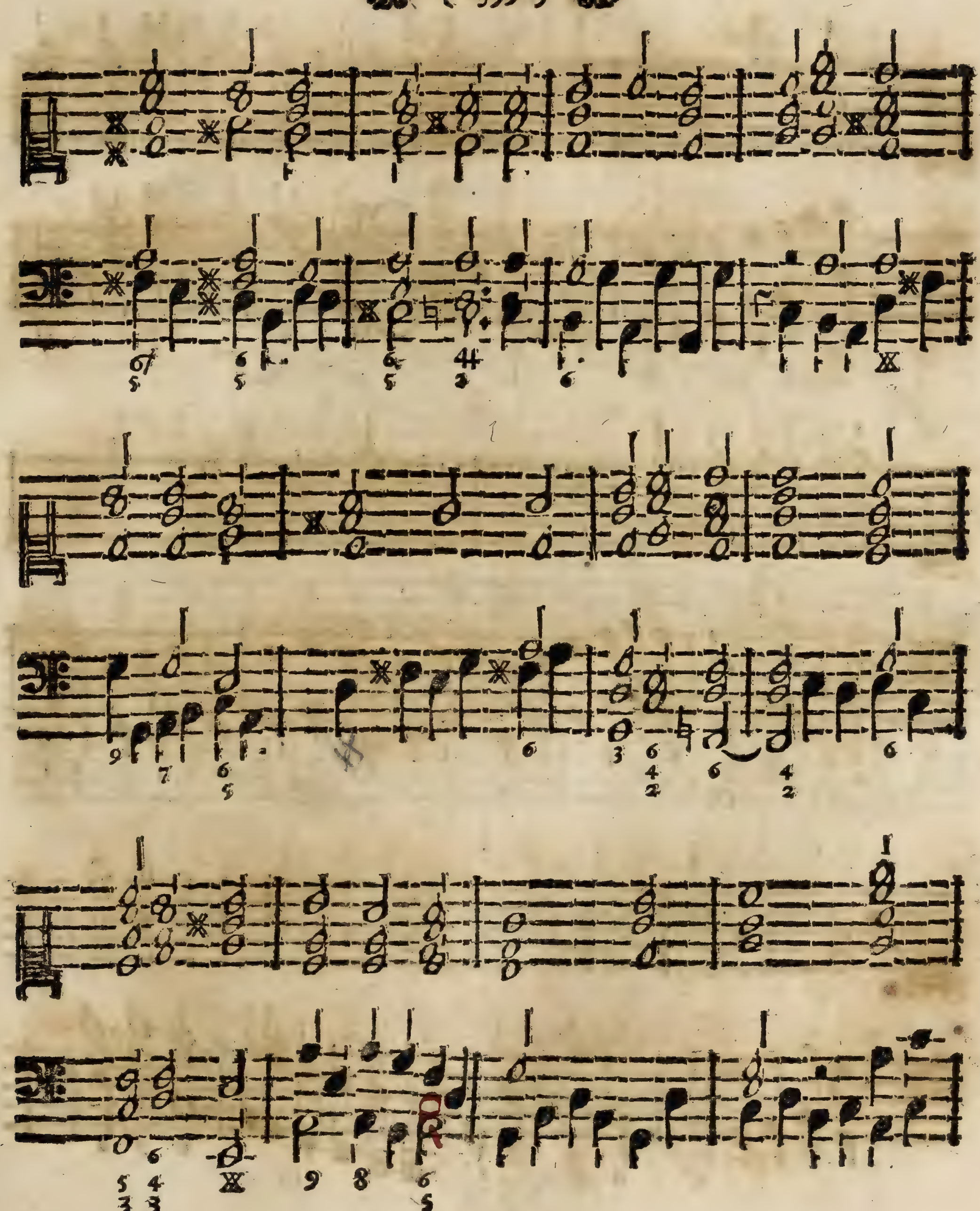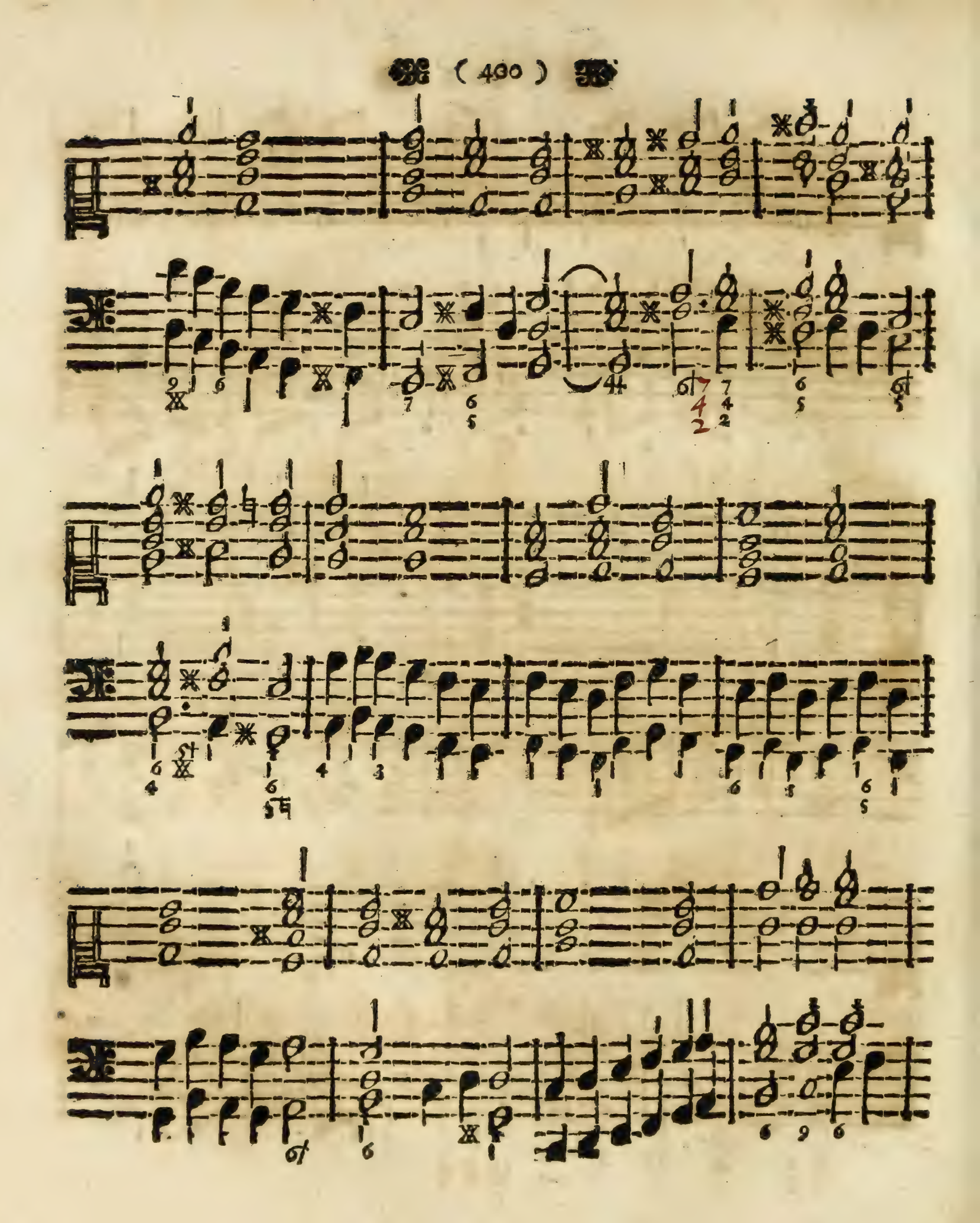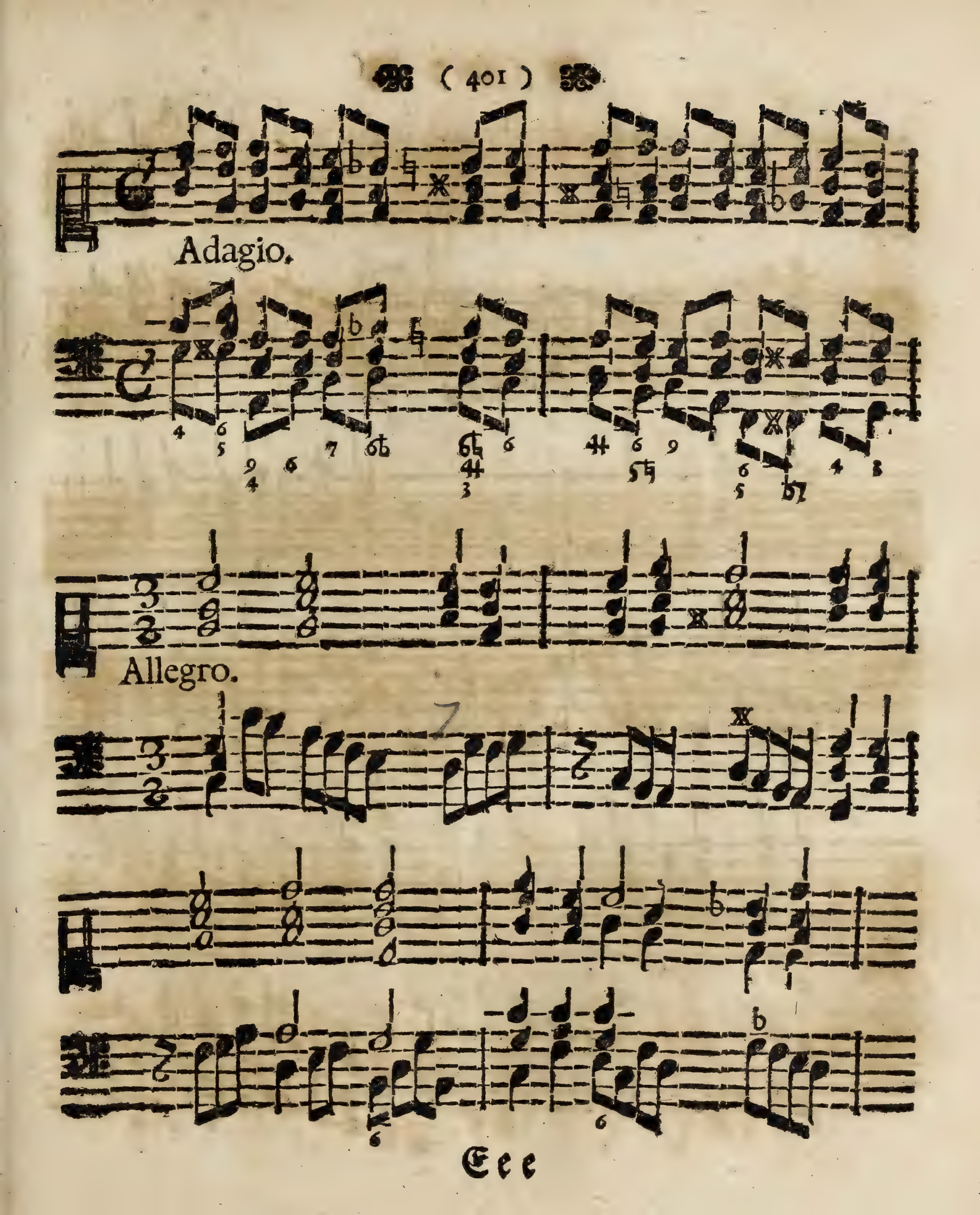






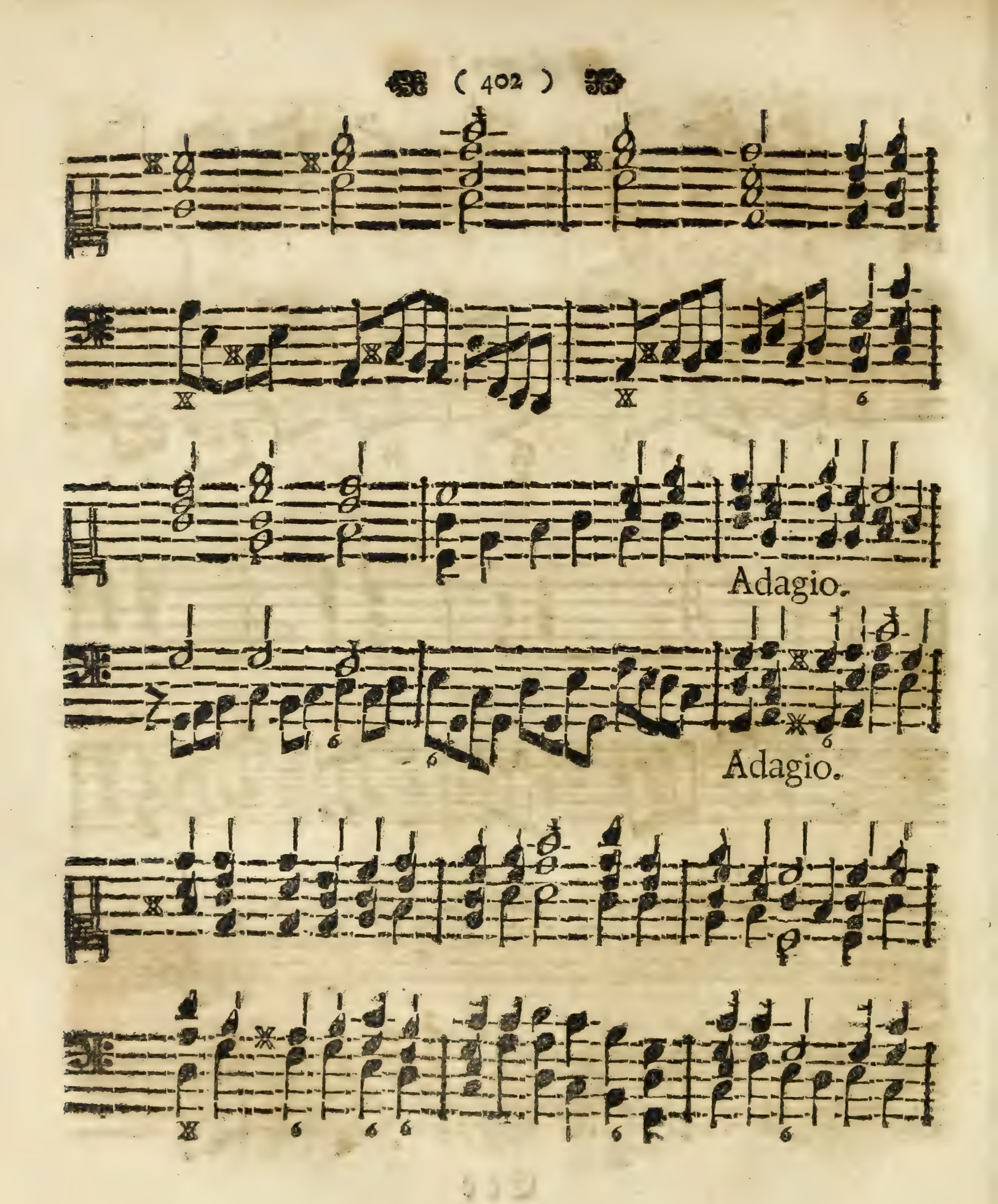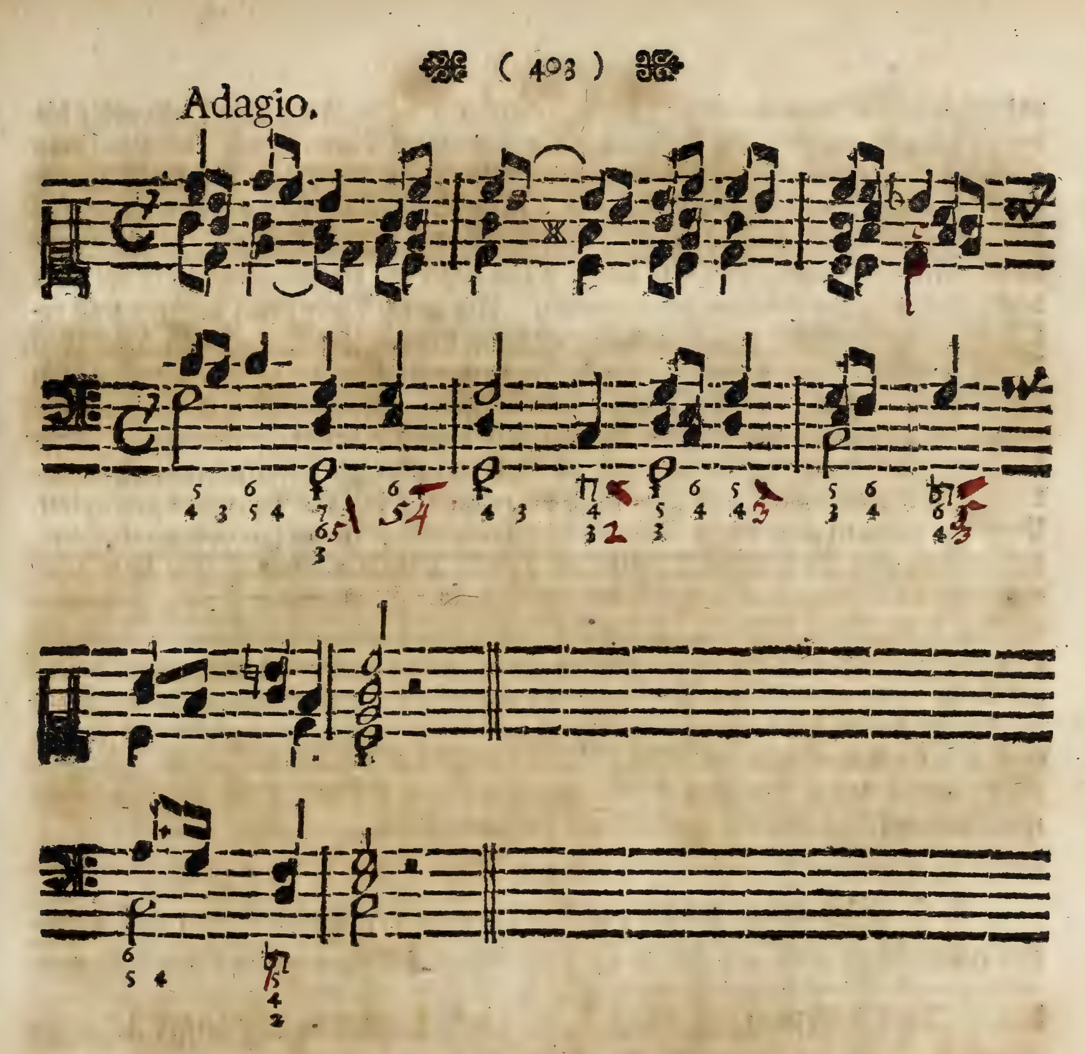









Adagio.
Allegro.


Adagio.
Adagio.

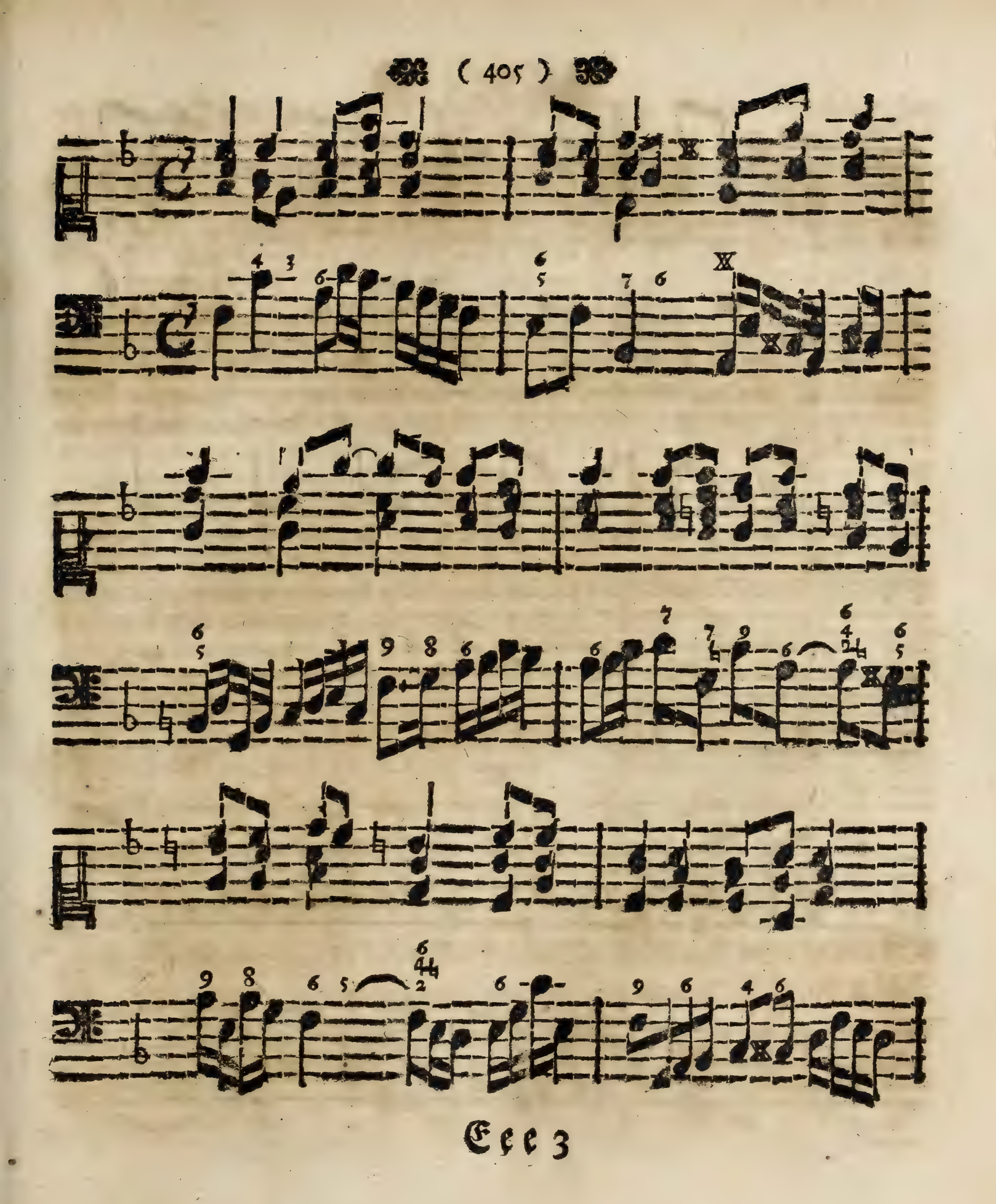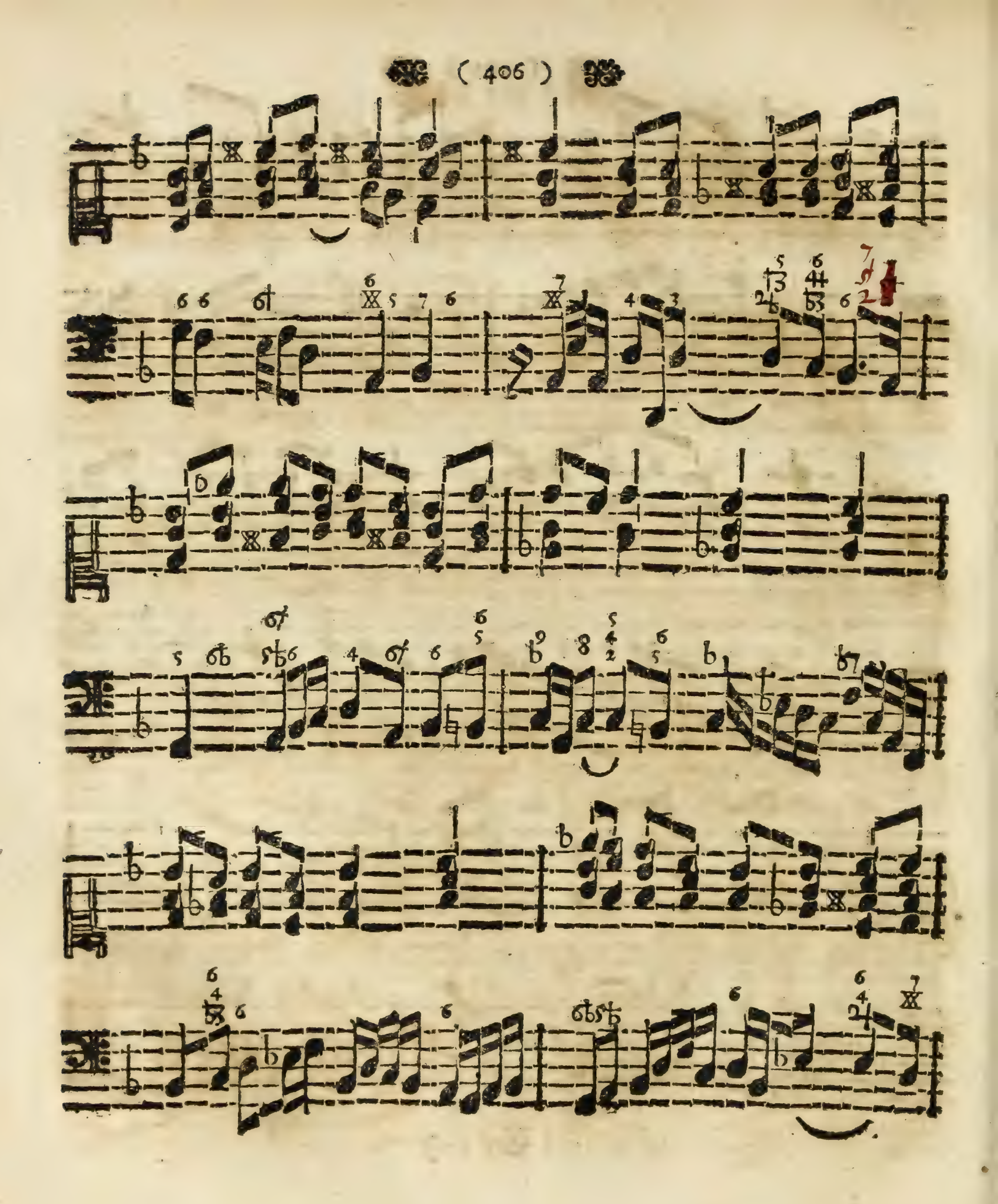


NB. In diesen Exempel verfähret die lincke Hand mit denen in der rechten Hand vorher liegenden und nachmahls resolvirenden Con-& Dissonantiis auff folgende Arth: In dem ersten Tacte wird die 4ta syncopata in fortgehenden 8ven resolviret. In dem 3ten Tacte bricht die vorhergelegene 5ta minor per saltum ab. In der letzten Note des 4ten Tactes lieget die 5ta minor. vorhero und resolviret nachgehends in fortgehenden 8ven. In dem 7ten Tacte anticipiret die lincke Hand die resolution der 6tæ ligatæ. In 8ten Tacte ist Anticipatio resolutionis 4tæ zu ersehen. In dem 10ten Tacte lieget

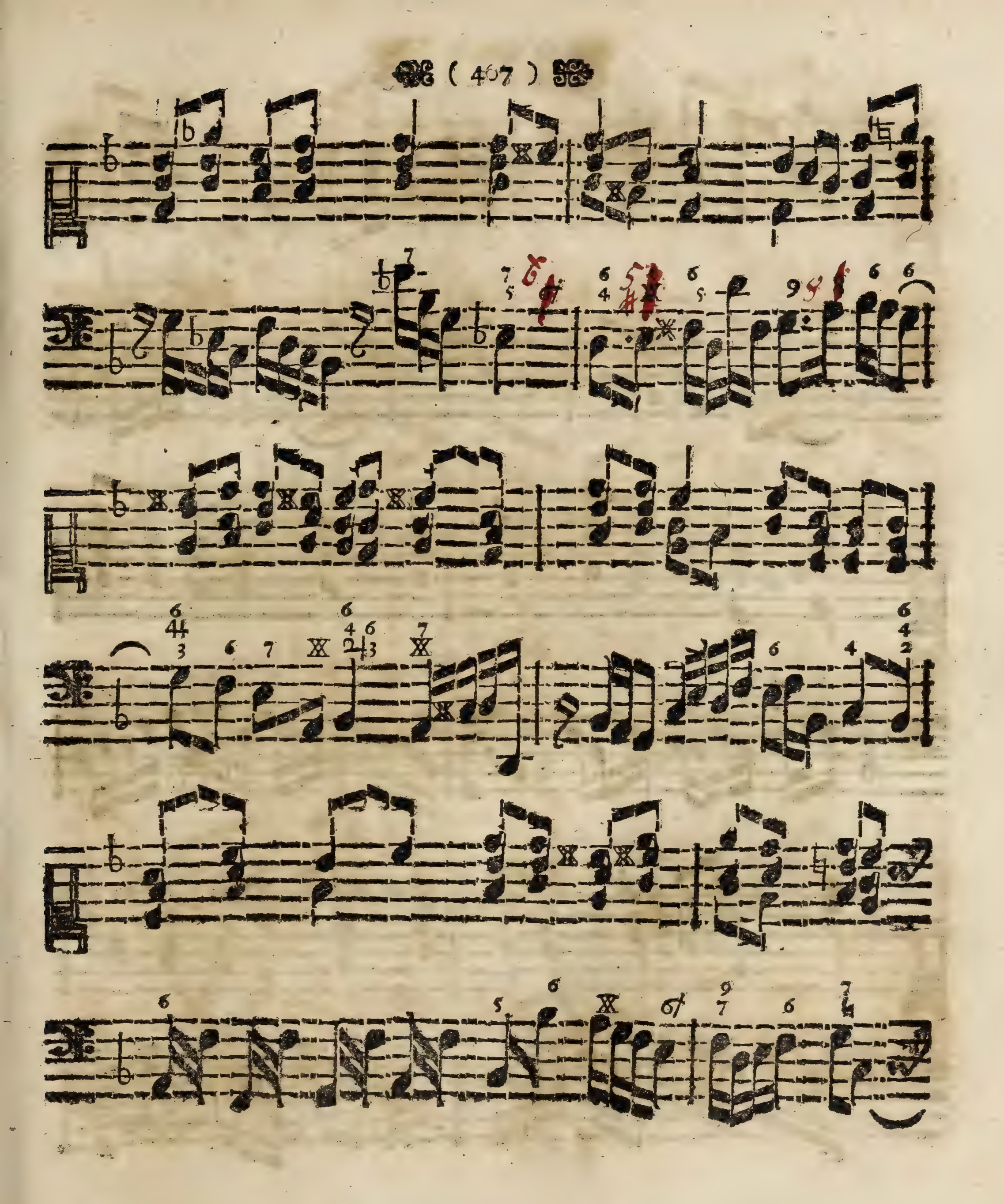
und

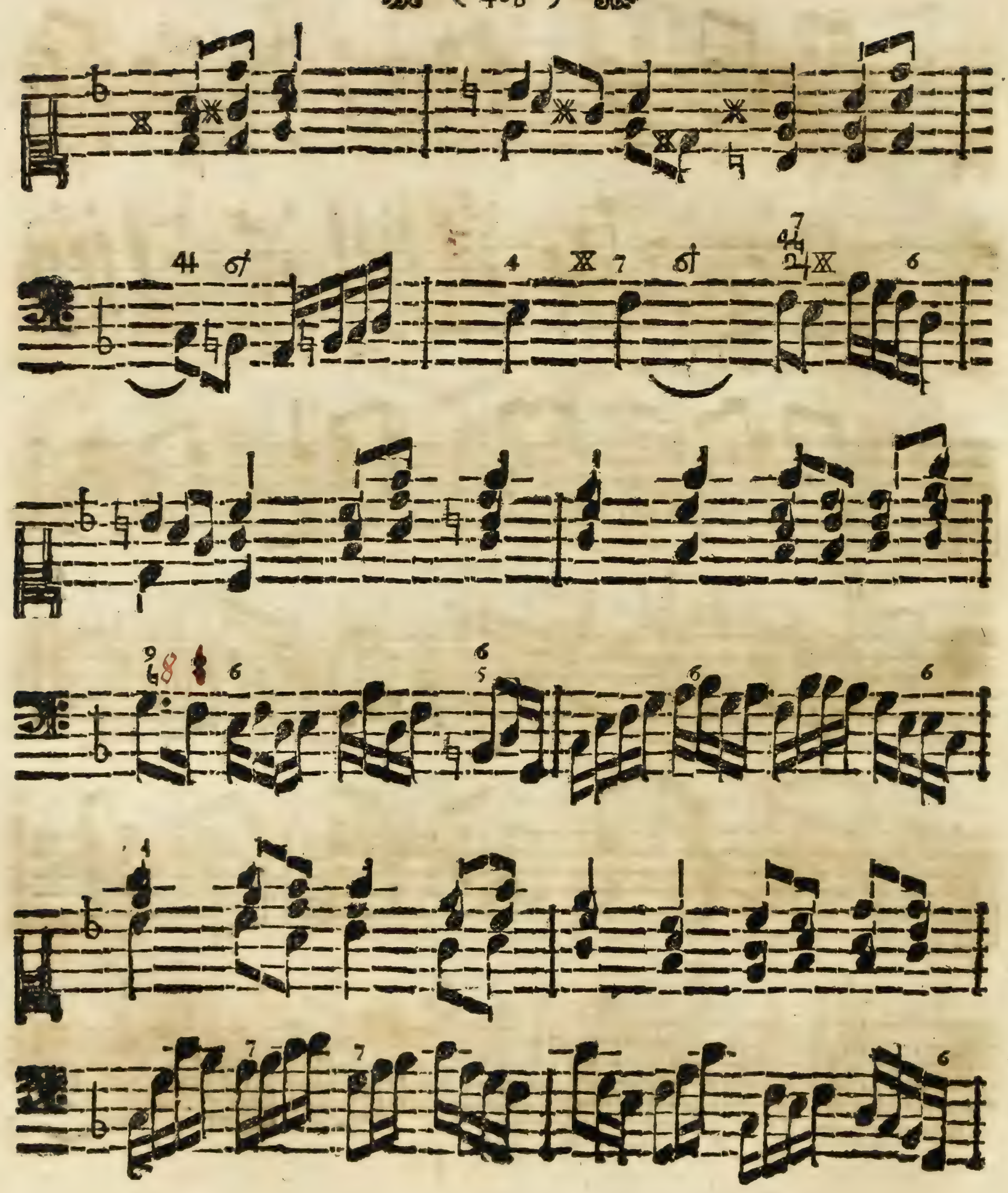
und resolviret die 5ta minor wieder in fortgehenden 8ven. Im 14ten Tacte gehet die vorher gelegene 4te über sich. Uber denen 2. letzten Noten des 16ten Tactes lieget und resolviret die 4te wieder in fortgehenden 8ven. Uber der ersten Note des 18ten Tactes wird die resolutio 7mæ richtig anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 35ten und 36ten Tacte gehet die 4te wieder über sich, und lässet der rechten Hand die gehörige resolution. In dem 44ten Tacte lieget die 5ta syncopata, sie bricht aber nachgehends ohne resolution per saltum ab. Im 46ten Tacte lieget vorhero und resolviret nachgehends die 5ta minor in fortgehenden 8ven. Im 49ten Tacte fället eben dieser Casus vor. Im 65ten Tacte gehet die vorhergelegene 4te wieder über sich, um die Verdoppelung der harten 3 maj. zu vermeiden. Im 73ten Tacte lieget und resolviret die 4te in fortgehenden 8ven, die 5ta minor hingegen bricht per saltum ab. Bey dem ersten 4tel des 87ten Tactes wird die vorhergelegene 4te in fortgehenden 8ven resolviret, bey dem andern 4tel aber wird die resolution der 5tæ syncopatæ anticipiret. Bey dem 3ten 4tel eben dieses Tactes wird die resolution der 6tæ syncopatæ anticipiret, und in dem 79ten Tacte geschiehet bey dem andern 4tel ein gleiches. Alle diese Anticipationes resolutionum aber haben ihr richtig fundament, wie oben p. 206. seqq. weitläufftig ausgeführet worden. Ubrigens verstehet sich, daß man in obigen Exempel an unterschiedenen Orthen mit der rechten Hand hätte können und sollen höher gehen, um mehr Platz zu vollstimmiger Harmonie zugewinnen, wofern man nicht mit Fleiß die obere Stimme des vorher ausgeführten 4 stimmigen Accompagnementes behalten wollen. Es mag aber dieses die letzte Probe seyn, daß das vollstimmige Accompagnement jederzeit das 4. stimmige Accompagnement zum Grunde habe, und wer dieses wohl verstehet, in jenen ohne grosse Mühe avanciren könne.)
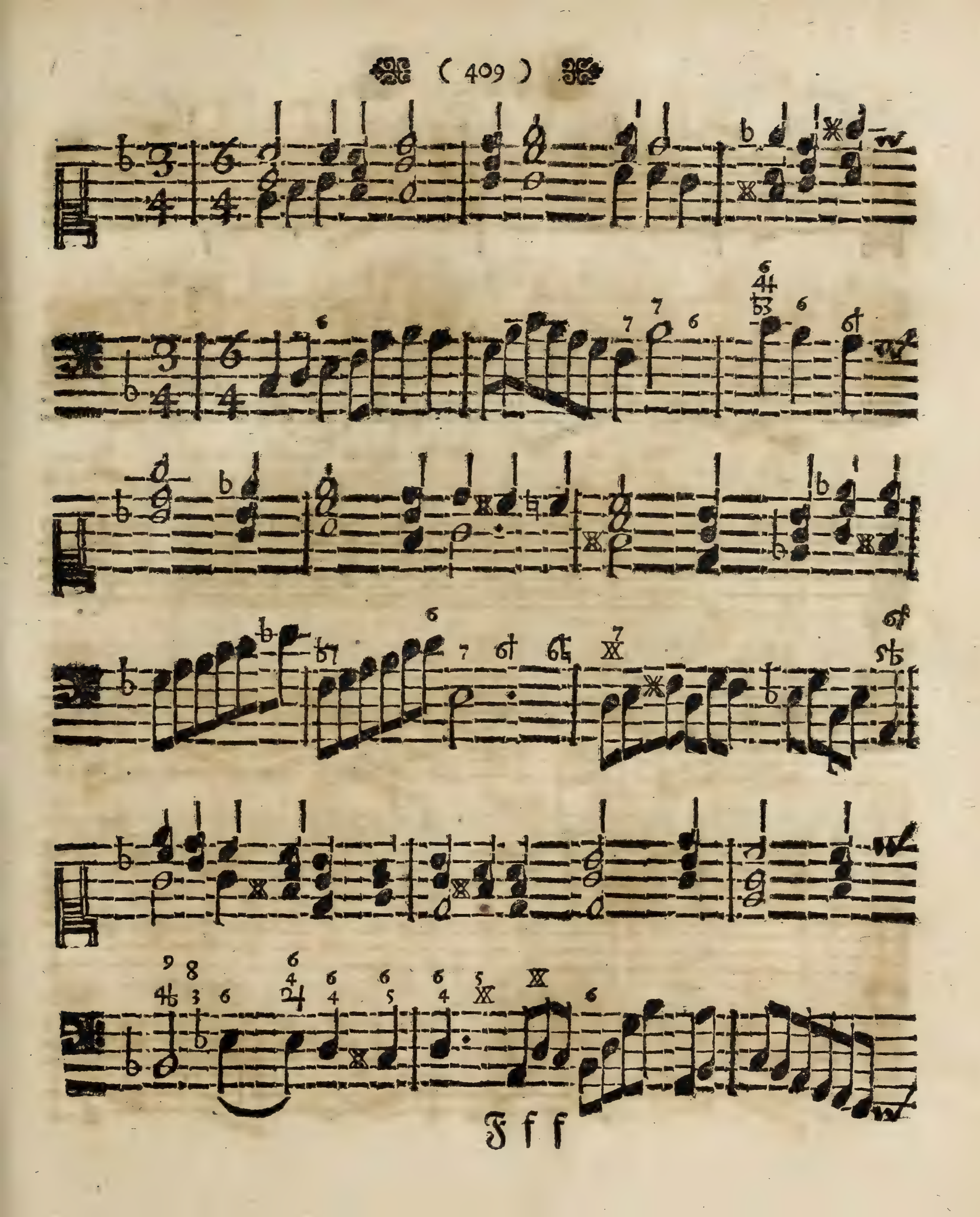
§. 6. Wir gehen weiter, und transponiren unser General-Exempel nunmehro eine 4te höher in das F dur. dabey aber verwandeln wir den $\frac{3}{2}$ Tact desselben, in einen $\frac{3}{4}\,\frac{6}{4}$ Tact, damitein Anfänger sich wiederum erinnere, wie in allen diesen Tacten die Regeln einerley bleiben. Das 4 stimmige Accompagnement aber möchte ohngefehr also gerathen.
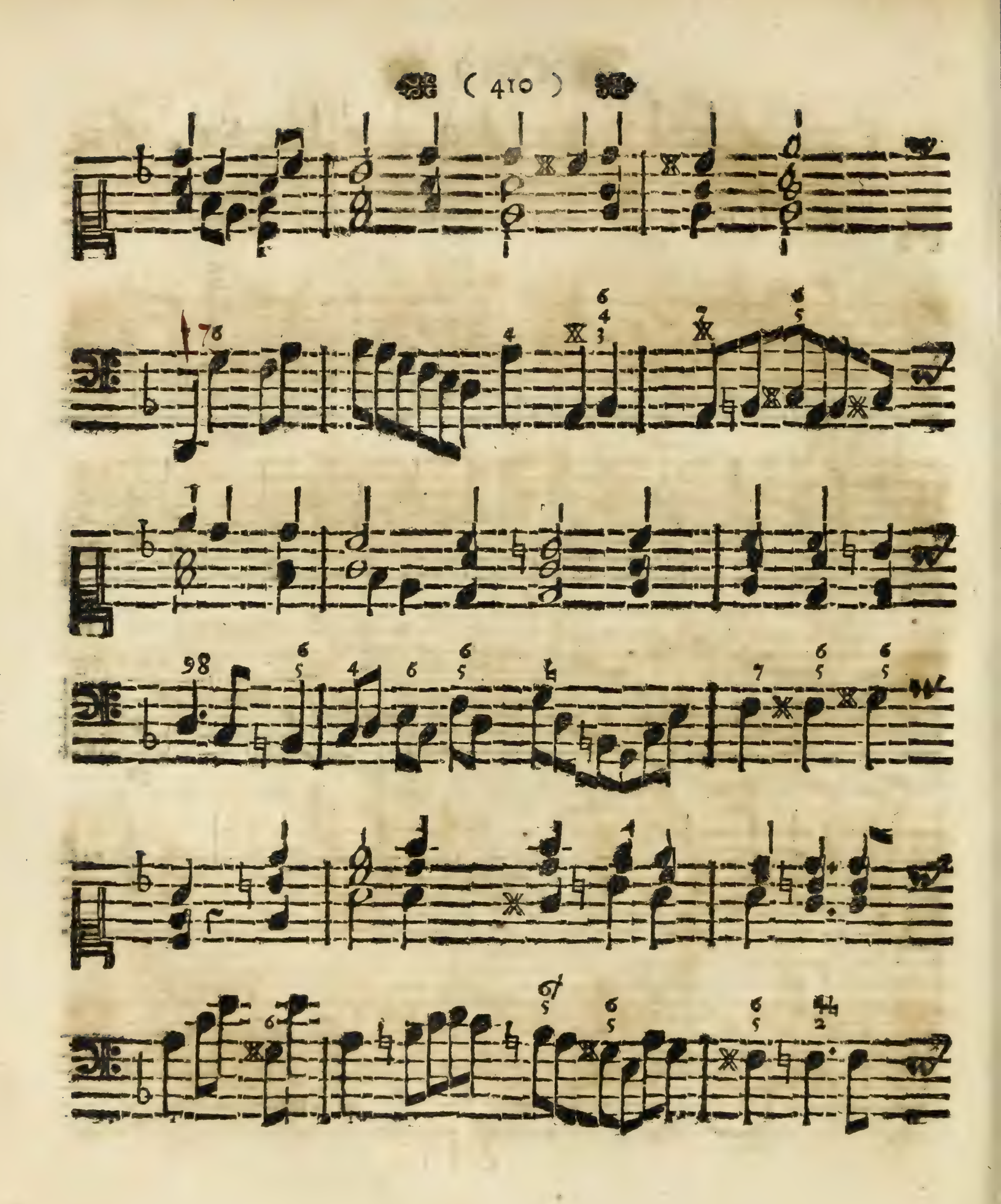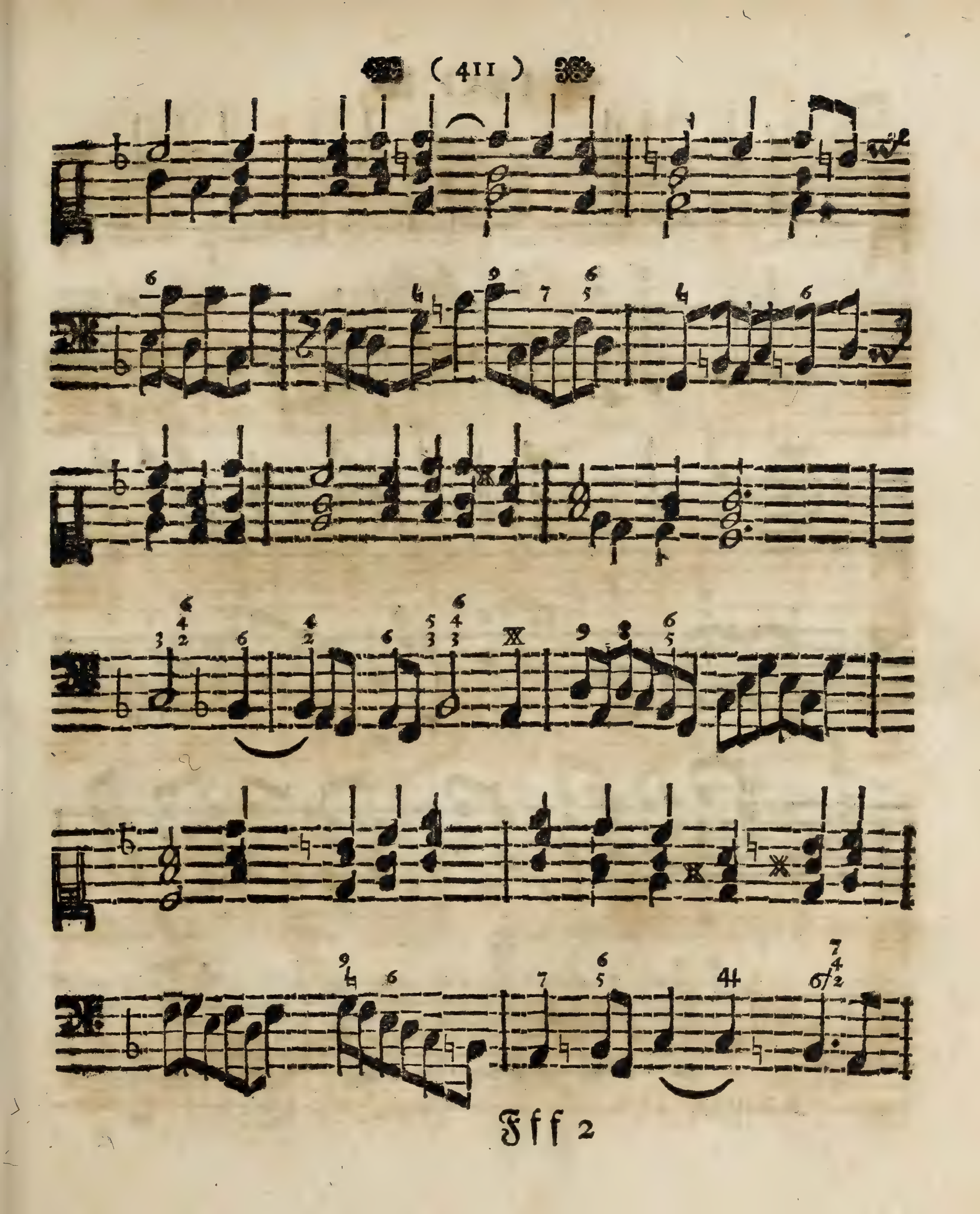




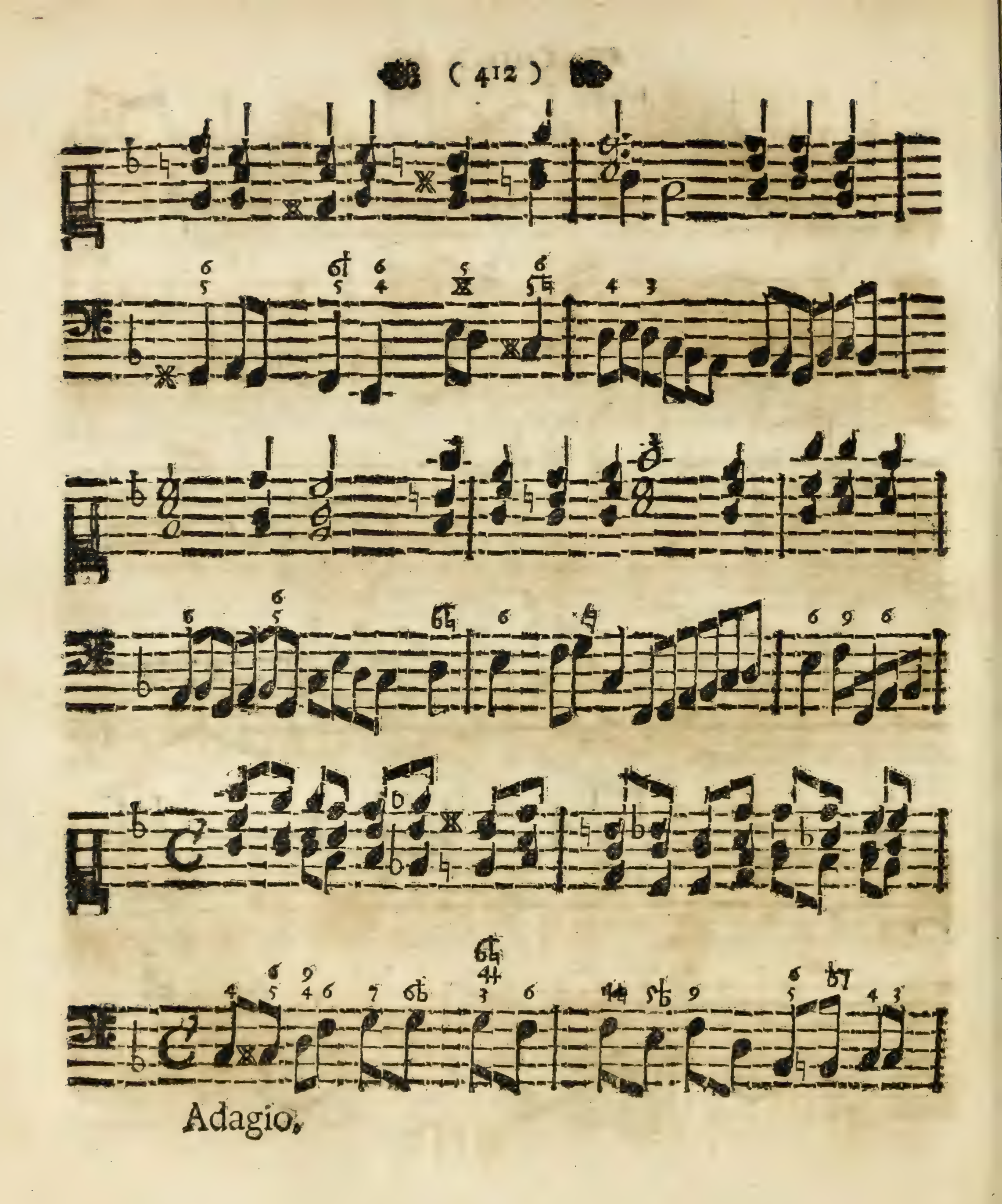


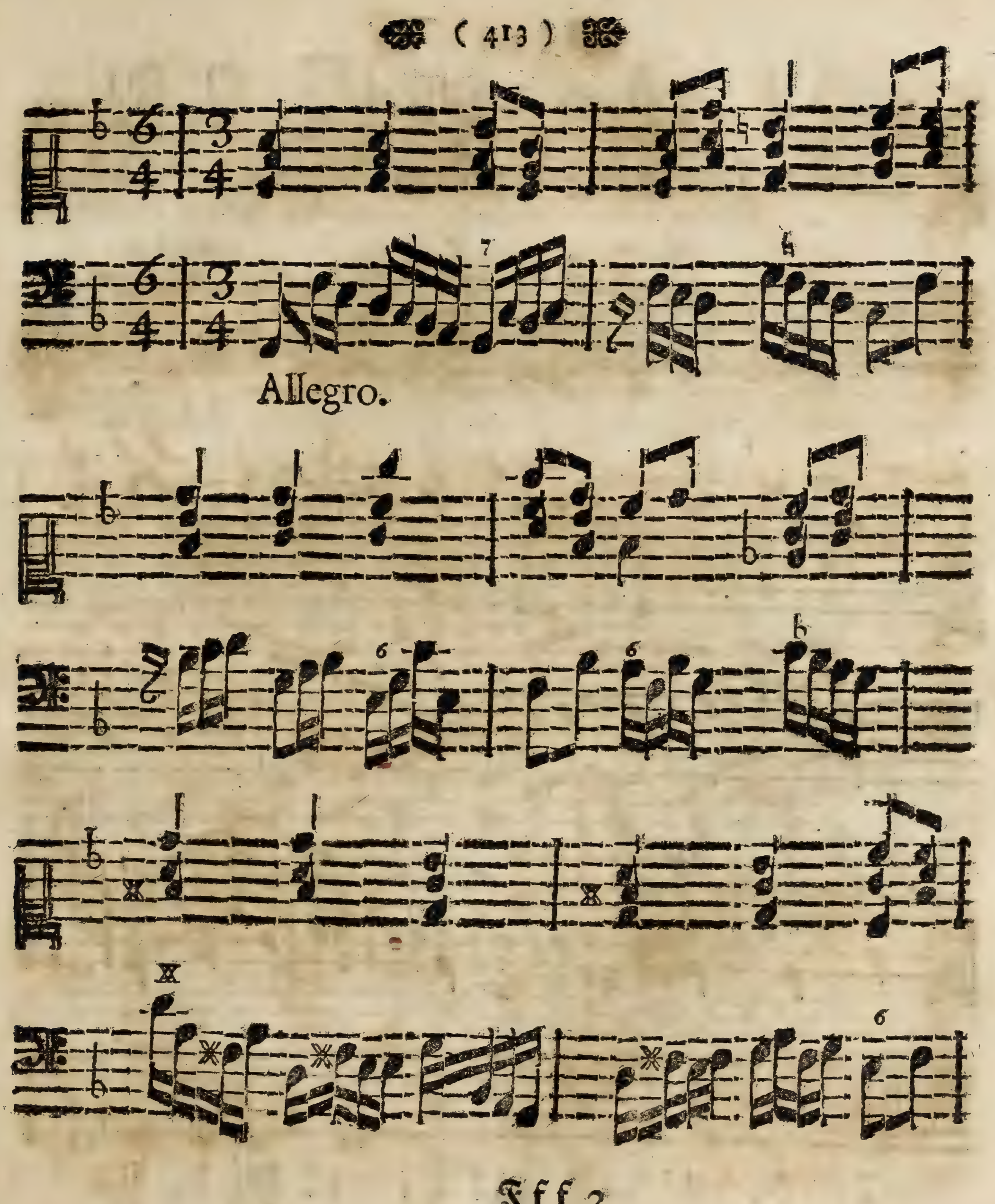


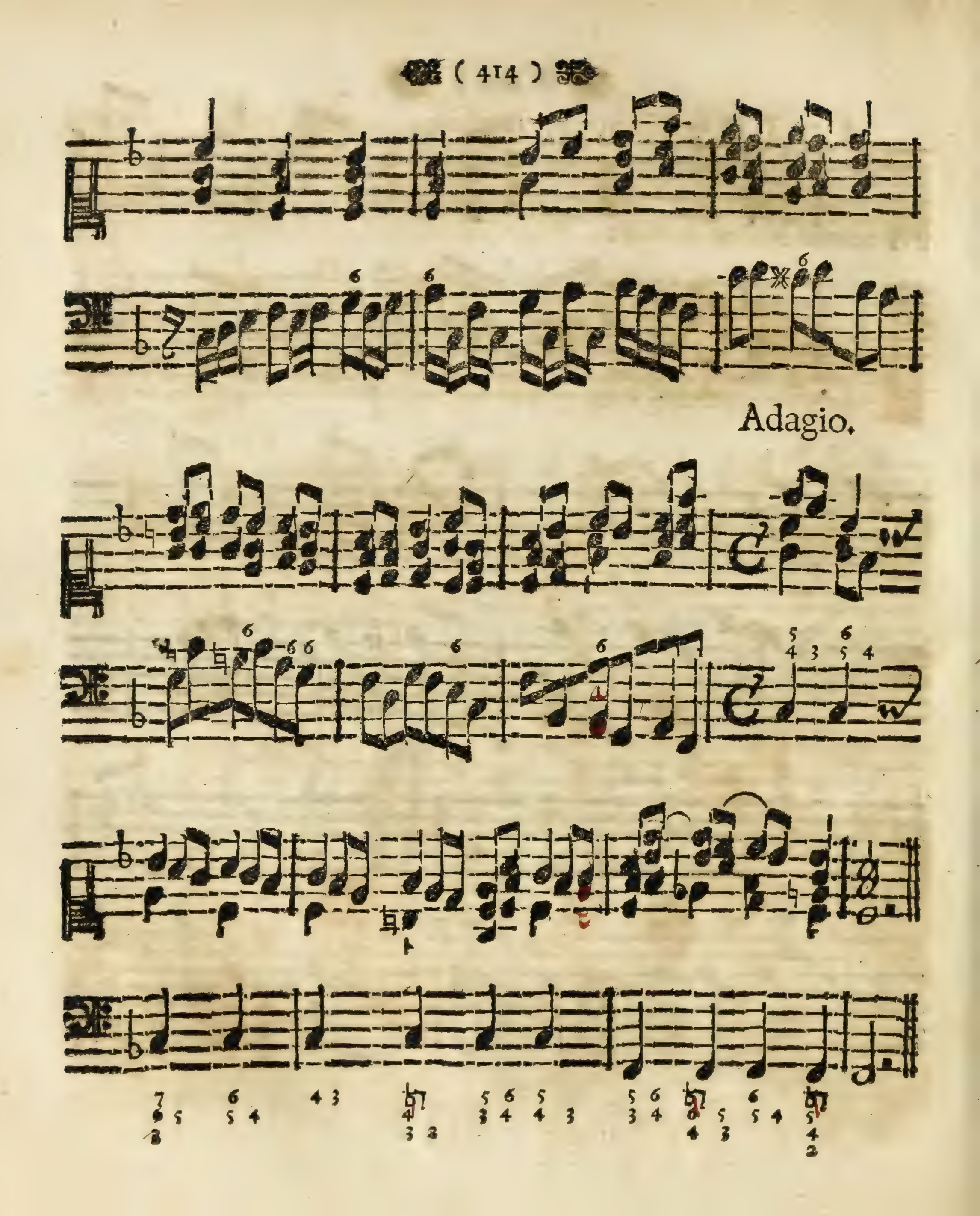




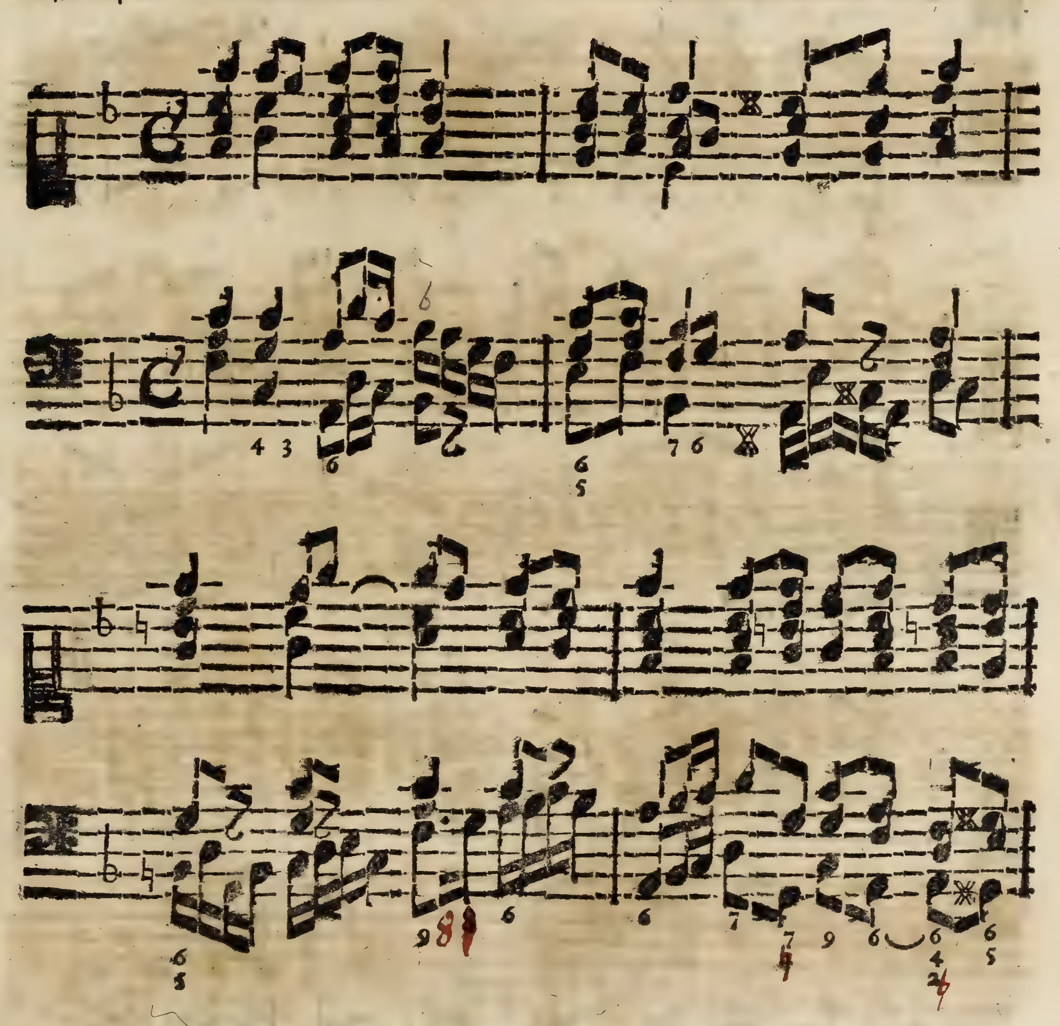


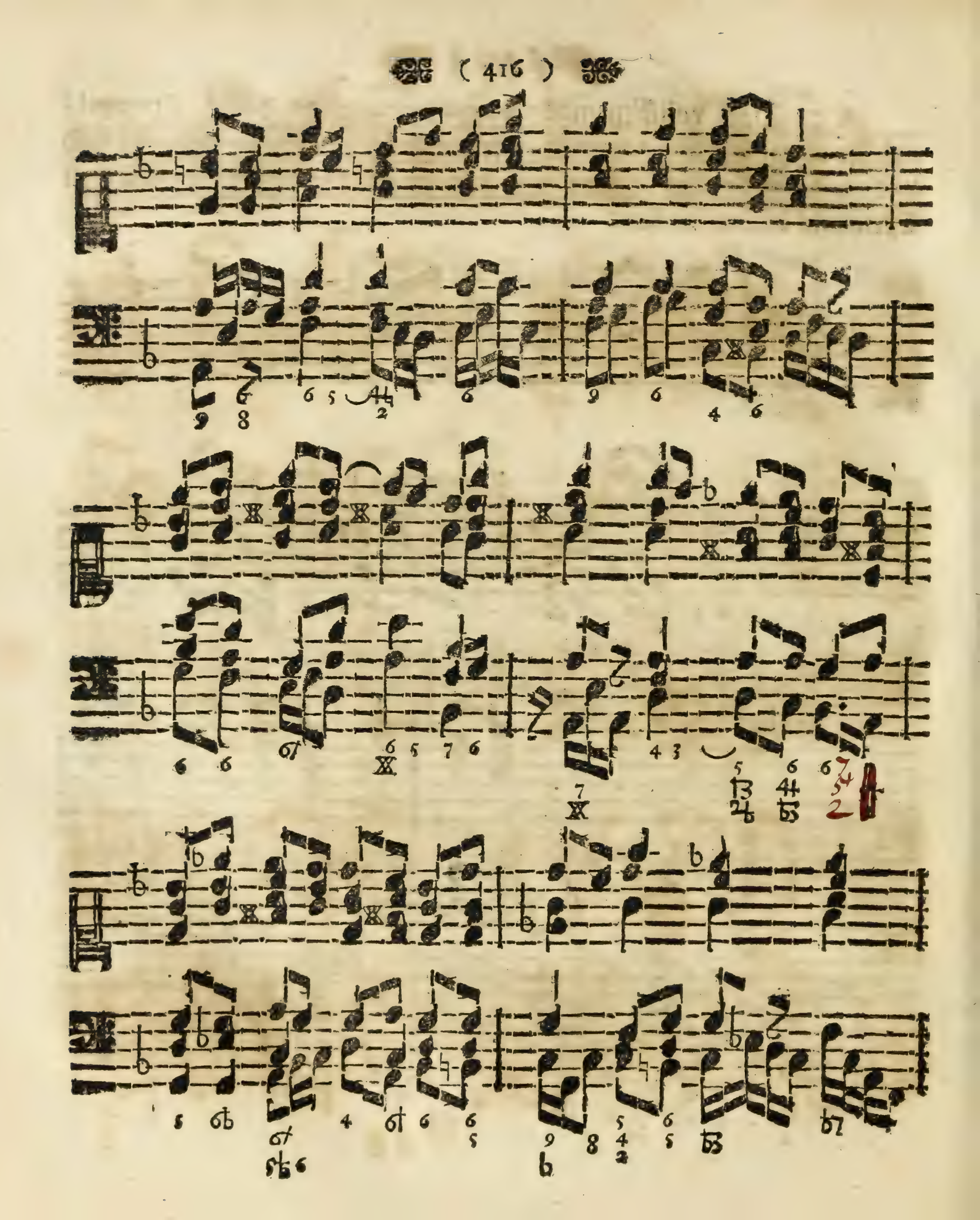

Adagio.

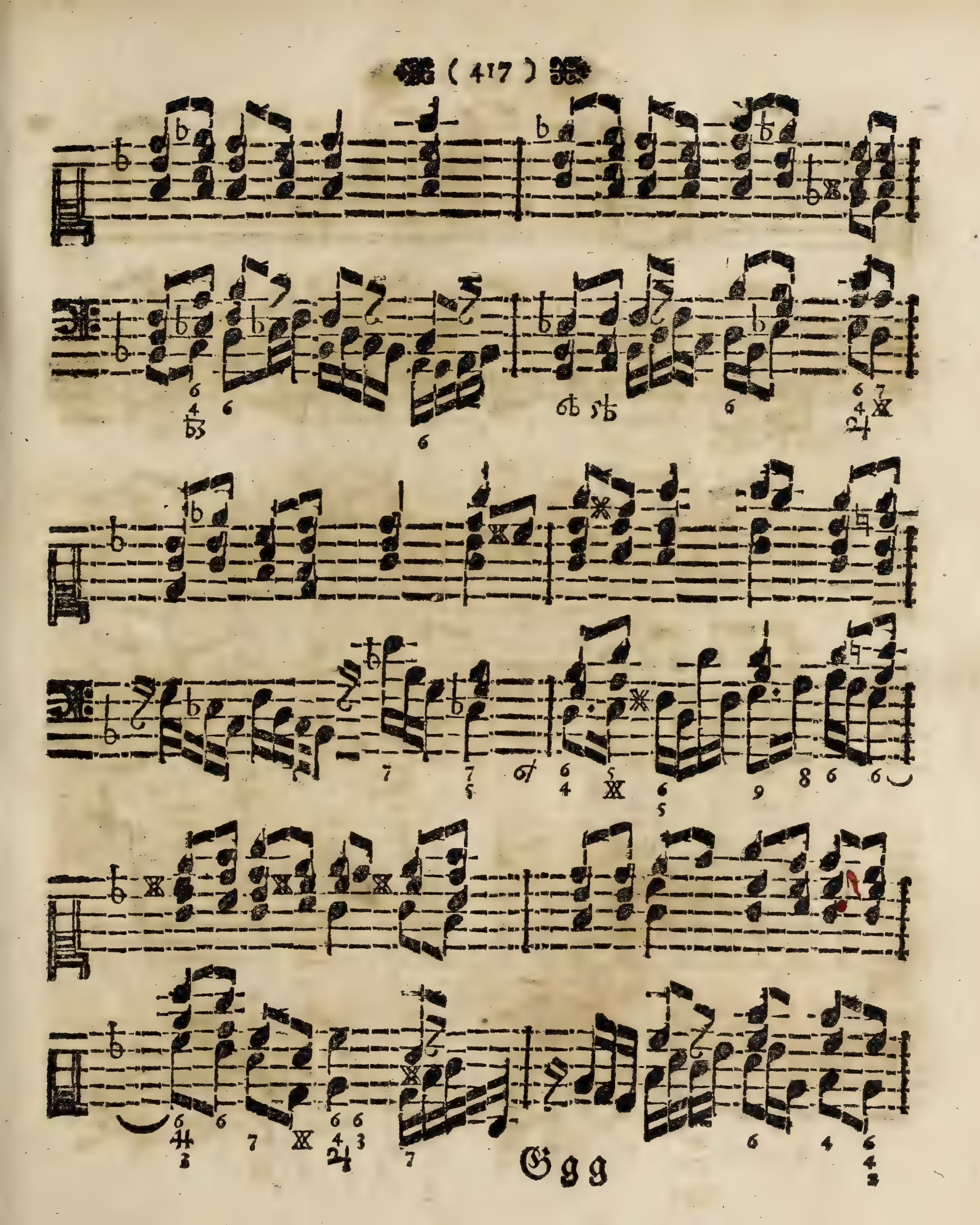

Allegro.

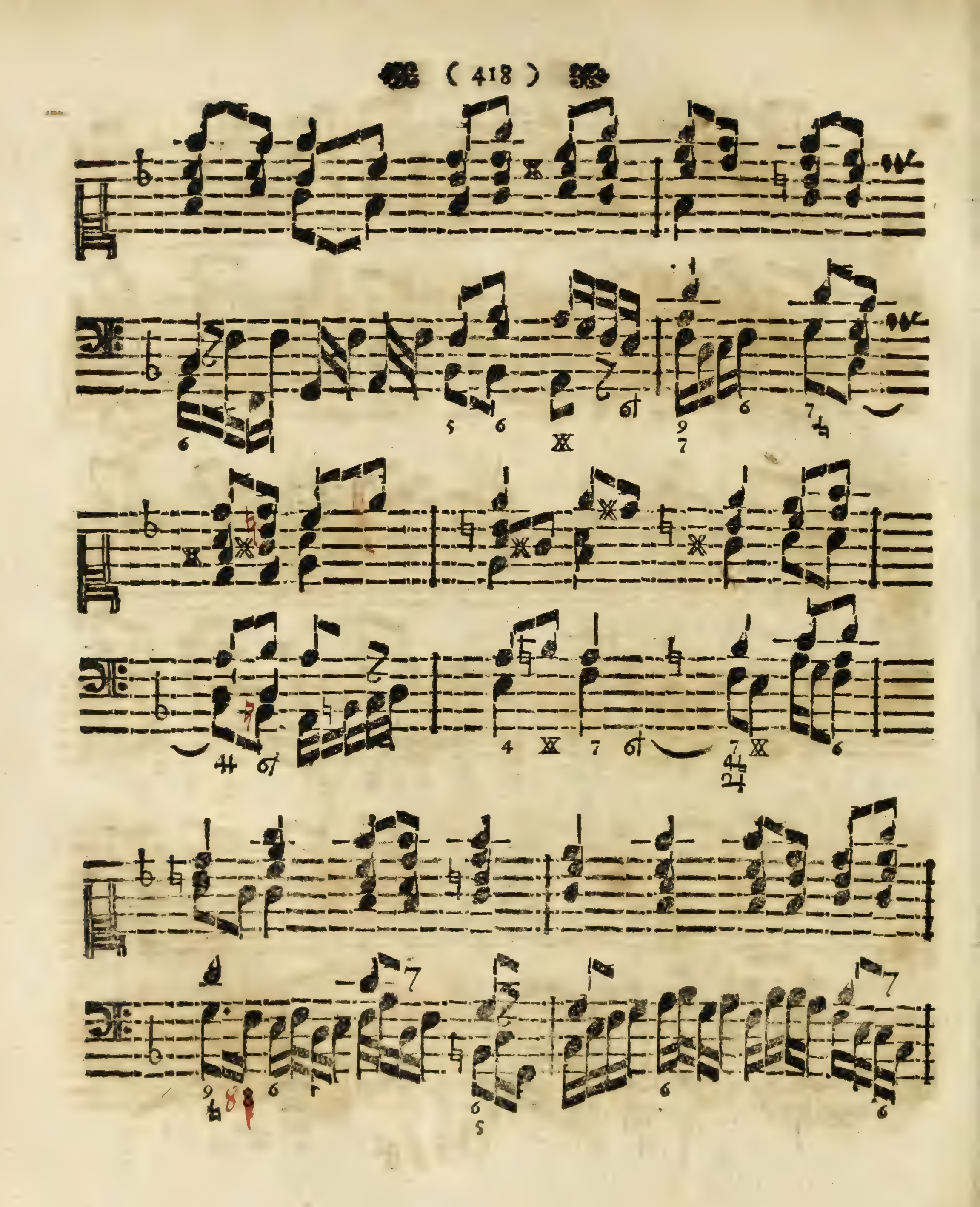

Adagio.
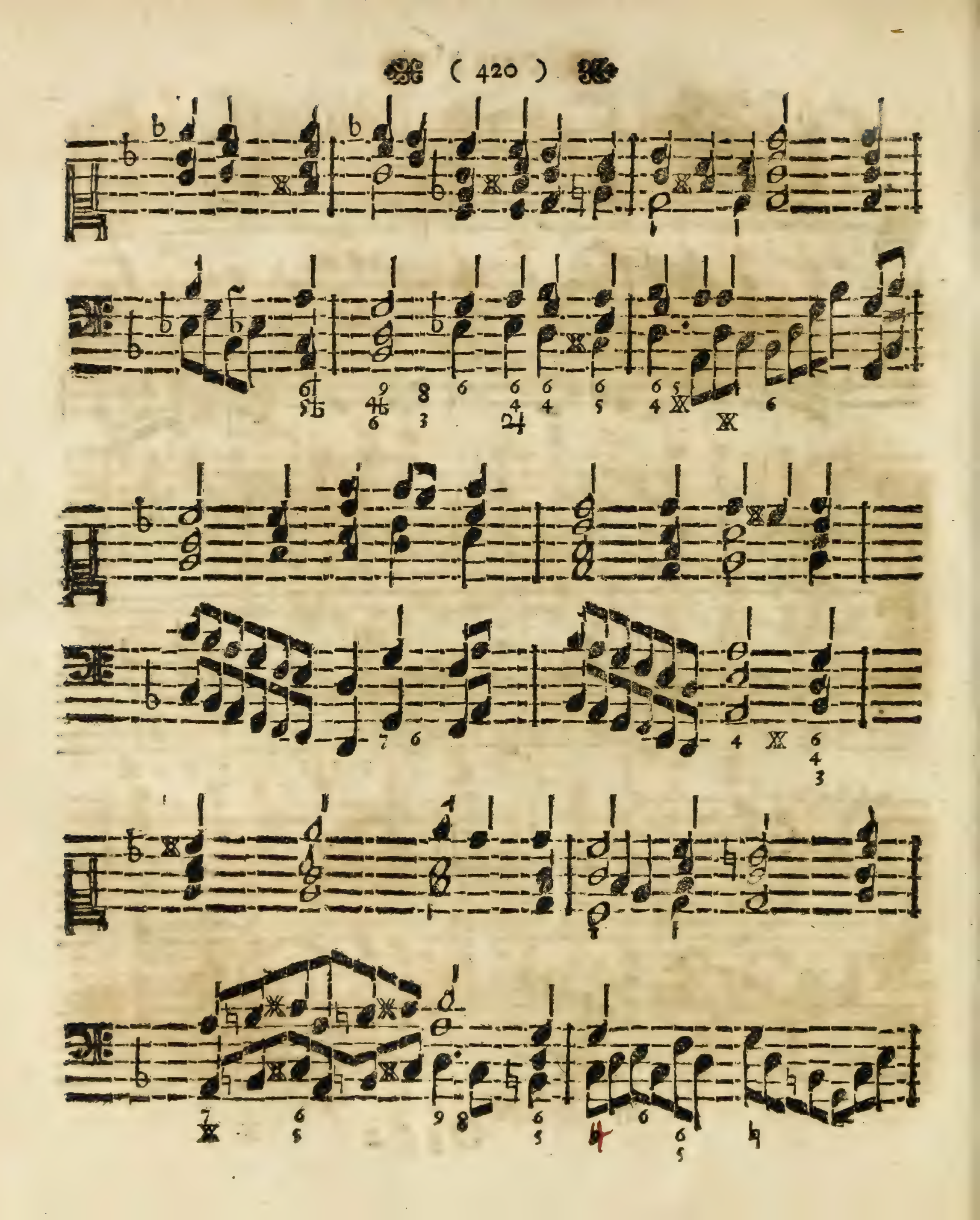
§. 7. Das vollstimmige Accompagnement dieses Exempels möchte ohngefehr also gerathen, wenn wir frey damit verfahren, und uns weiter nicht, wie bißhero geschehen, an die obere Stimme besagten Exempels binden wollen:
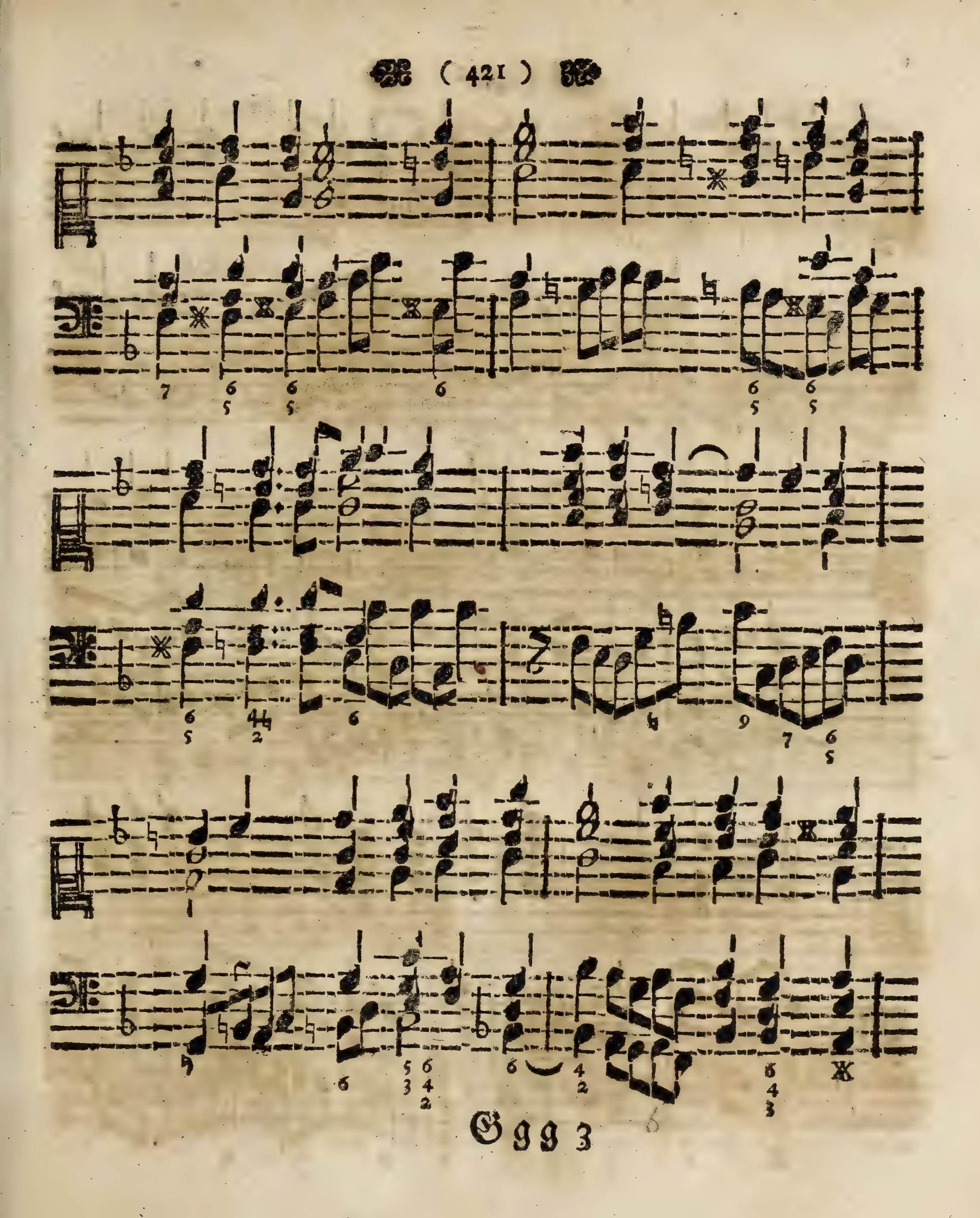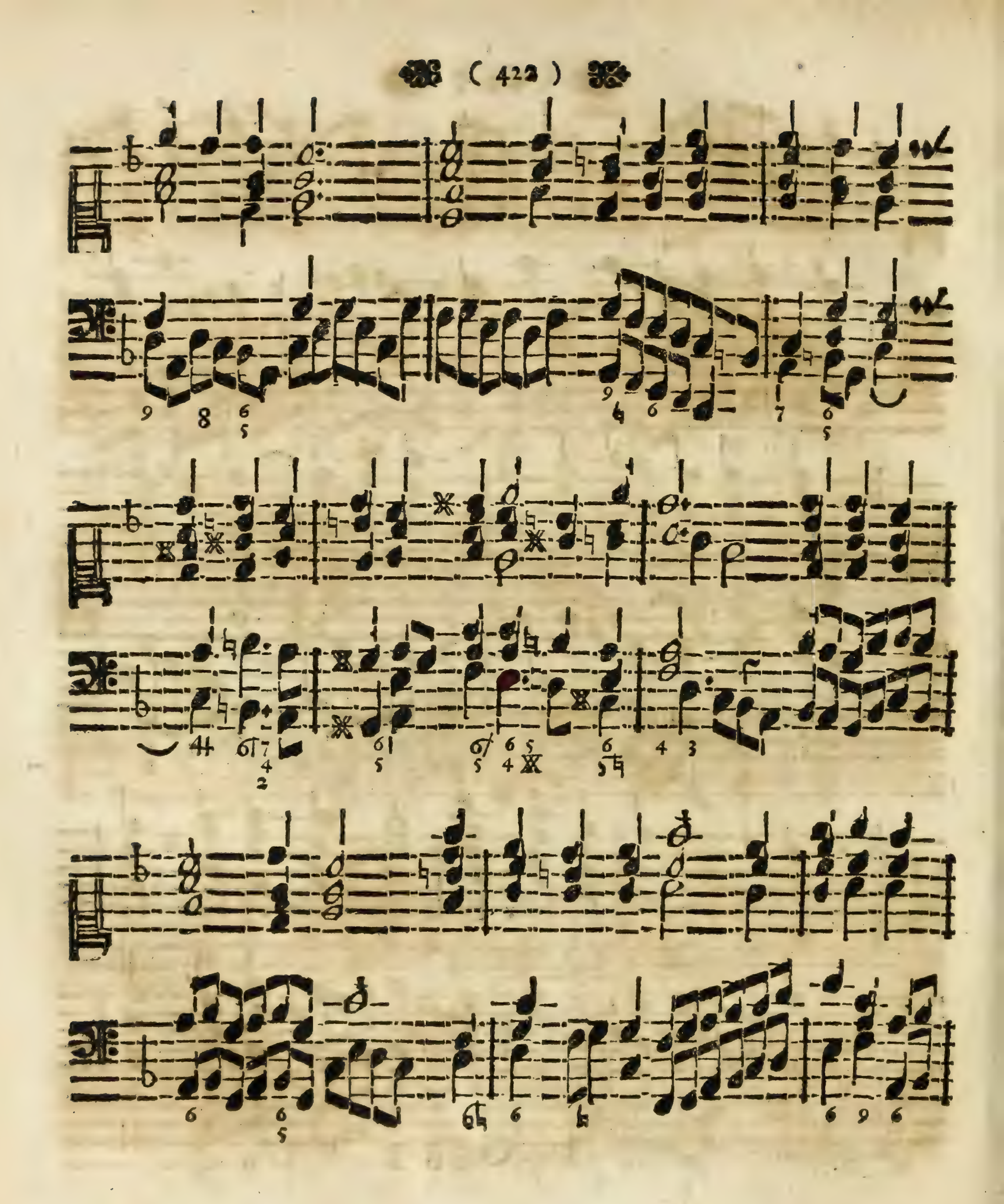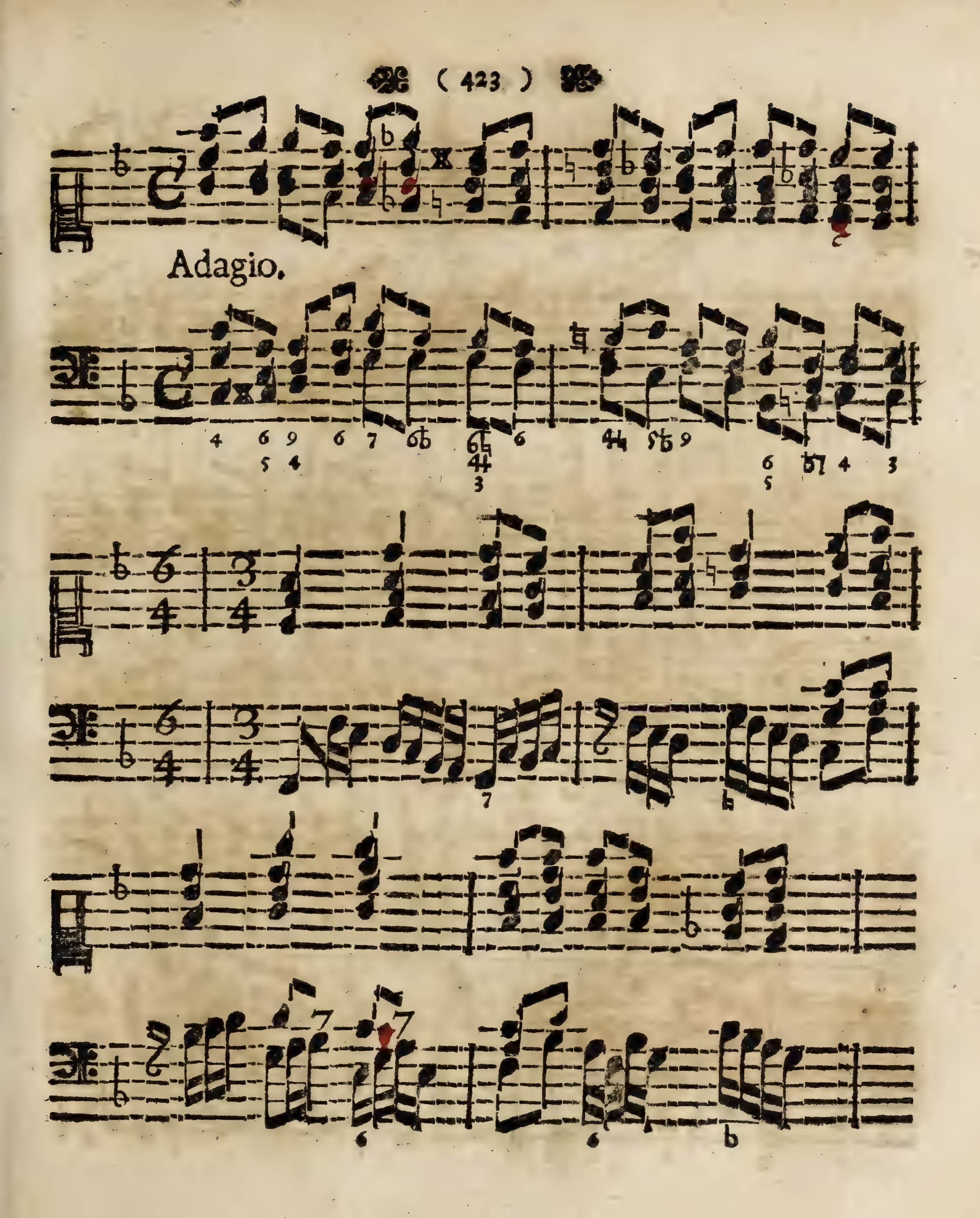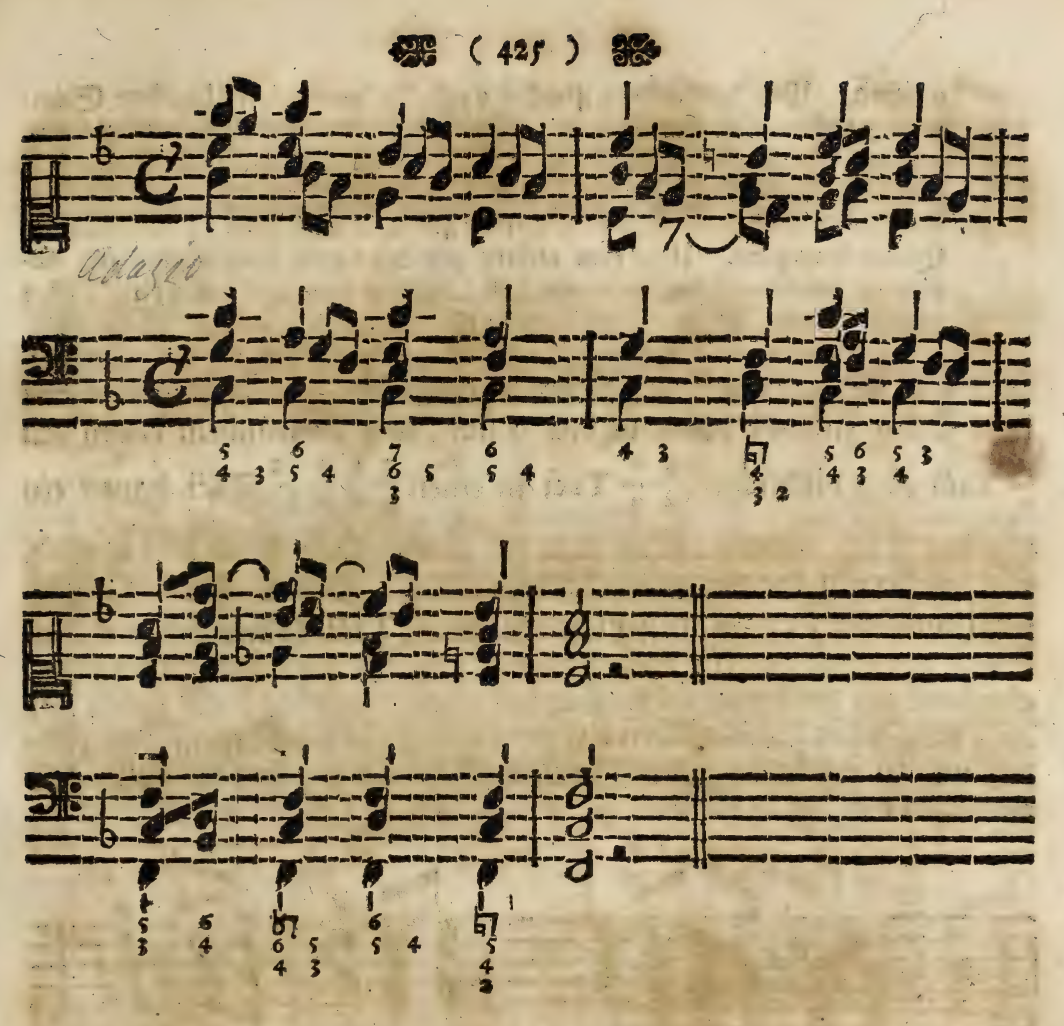















Adagio.

7

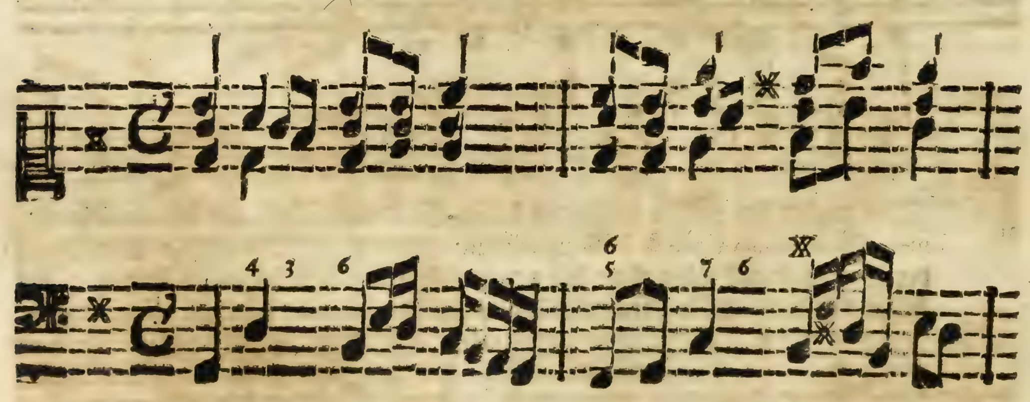
Adagio.

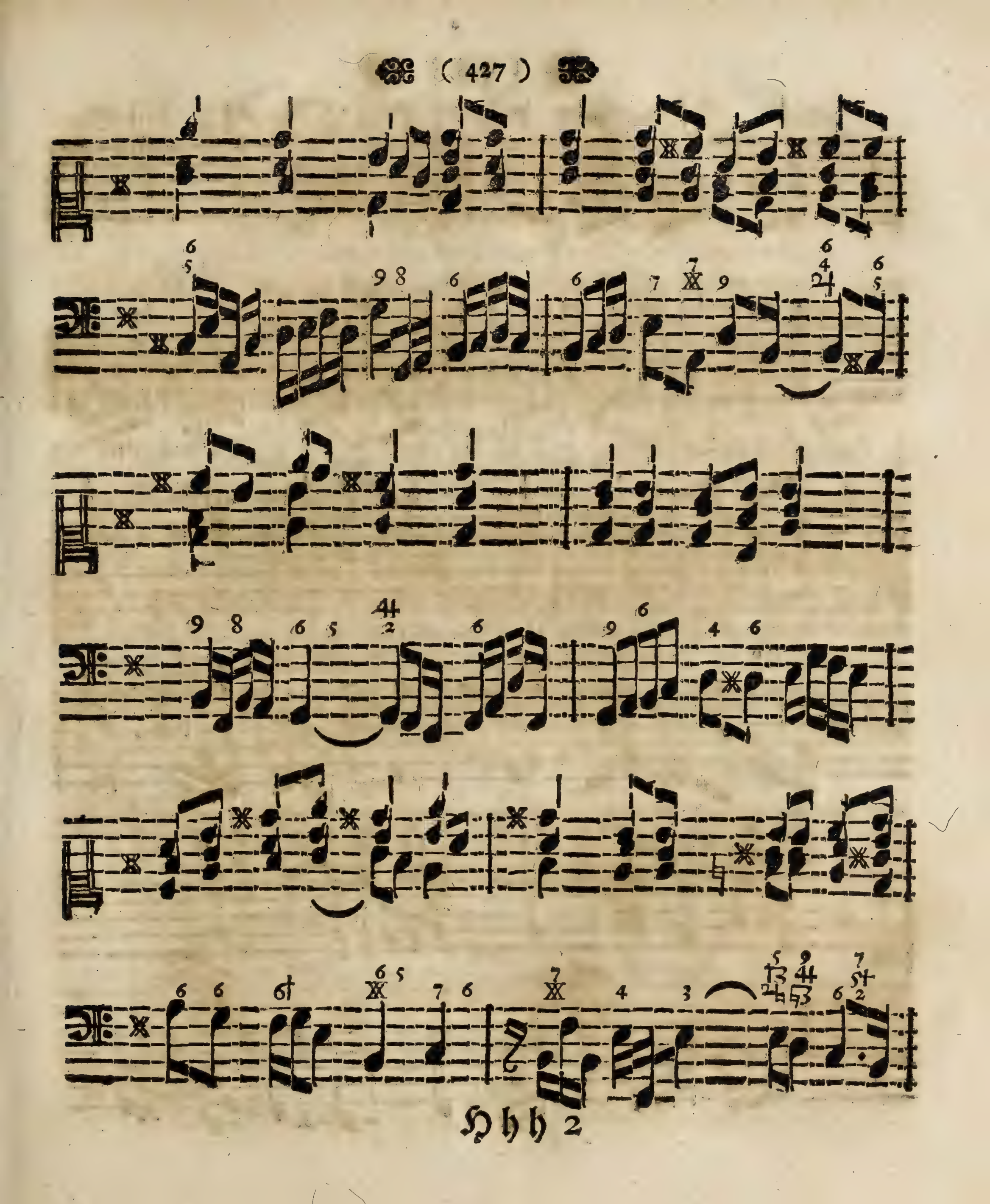


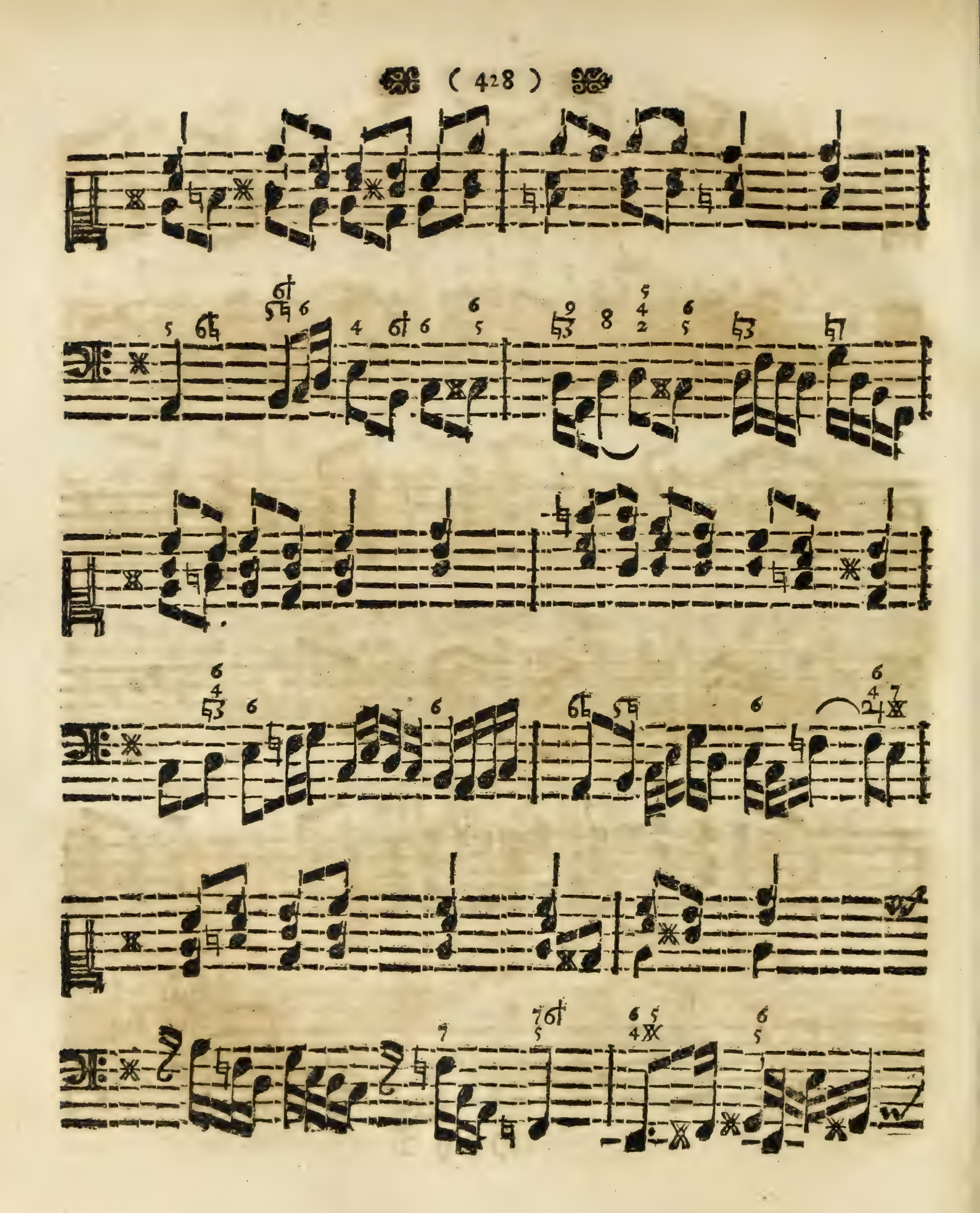
NB. Wir wollen der Kürtze halber in diesen Exempel nichts, als die Anticipationes resolutionum Con- & Dissonantiarum anmercken, das übrige Verfahren der lincken Hand fället ohne diß gar leichte von sich selbst in die Augen. Es findet sich demnach in dem 7ten Tacte eine Anticipatio resolutionis 6tæ ligatæ. In dem 8ten Tacte ist Anticipatio resolutionis Quartæ zu ersehen. In dem 18ten Tacte wird resolutio 7mæ anticipiret, weil allda keine 5te statt haben kunte. In dem 29ten Tacte findet sich wiederum Anticipatio resolutionis Quartæ. Im 45ten Tacte desgleichen. Ferner im 49ten Tacte eben desgleichen.

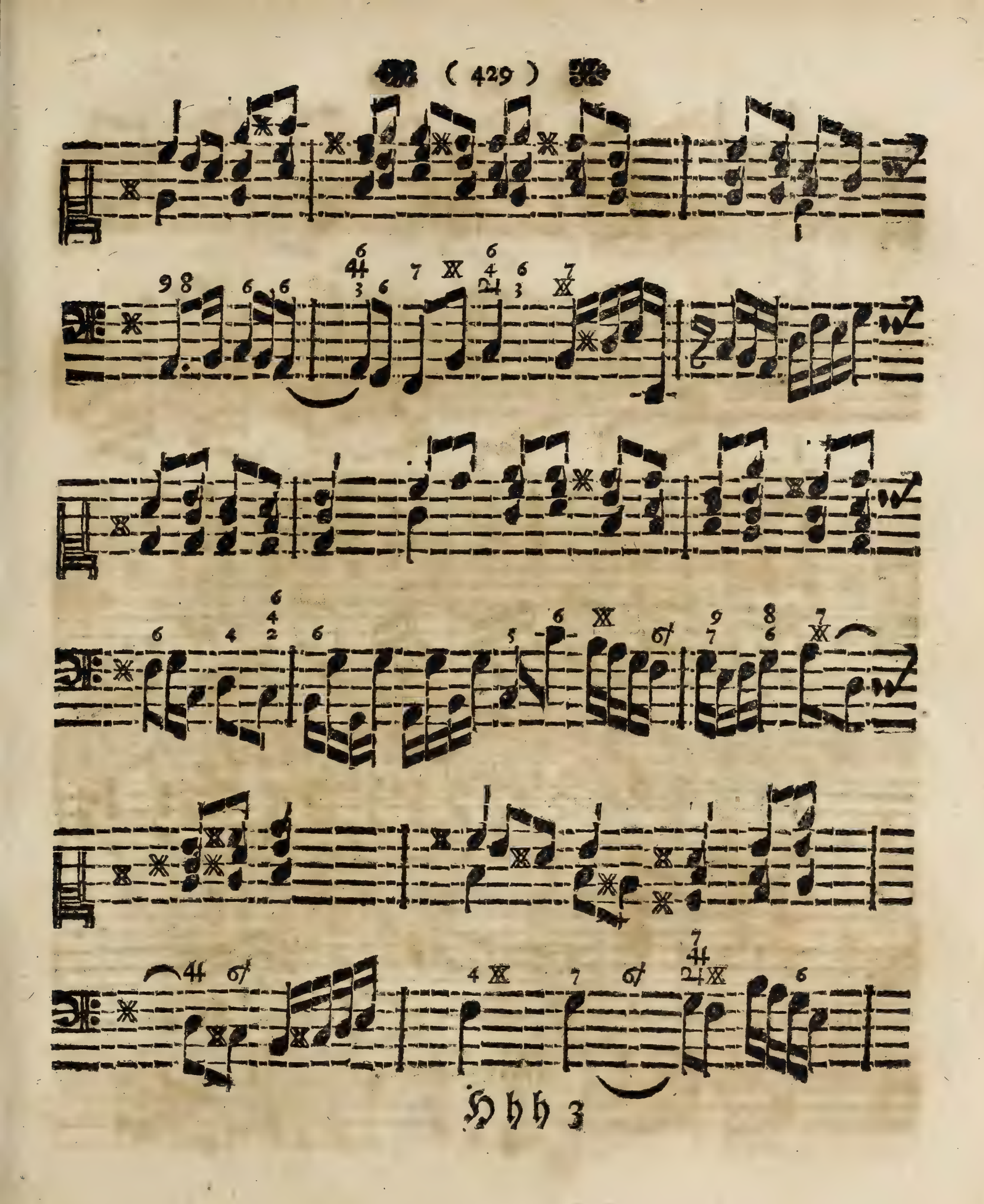
gleichen. Uber dem andern 4tel des 63ten Tactes anticipiret die obere Stimme der rechten Hand resolutionem Quintæ syncopatæ, dergleichen zwar selten, und mit Behutsamkeit geschehen soll. Uber dem 3ten 4tel dieses Tactes tritt die lincke Hand wiederum ihr ordentliches Amt an, und anticipiret resolutionem 6tæ syncopatæ, in dem folgenden 4tel aber anticipiret sie resolutionem Quintæ syncopatæ. Uber dem andern 4tel des 64ten Tactes zeiget sich Anticipatio resolutionis 3æ syncopatæ, und über dem 3ten 4tel des 65ten Tactes wird wiederum Anticipatio resolutionis 6tæ syncopatæ angebracht.)

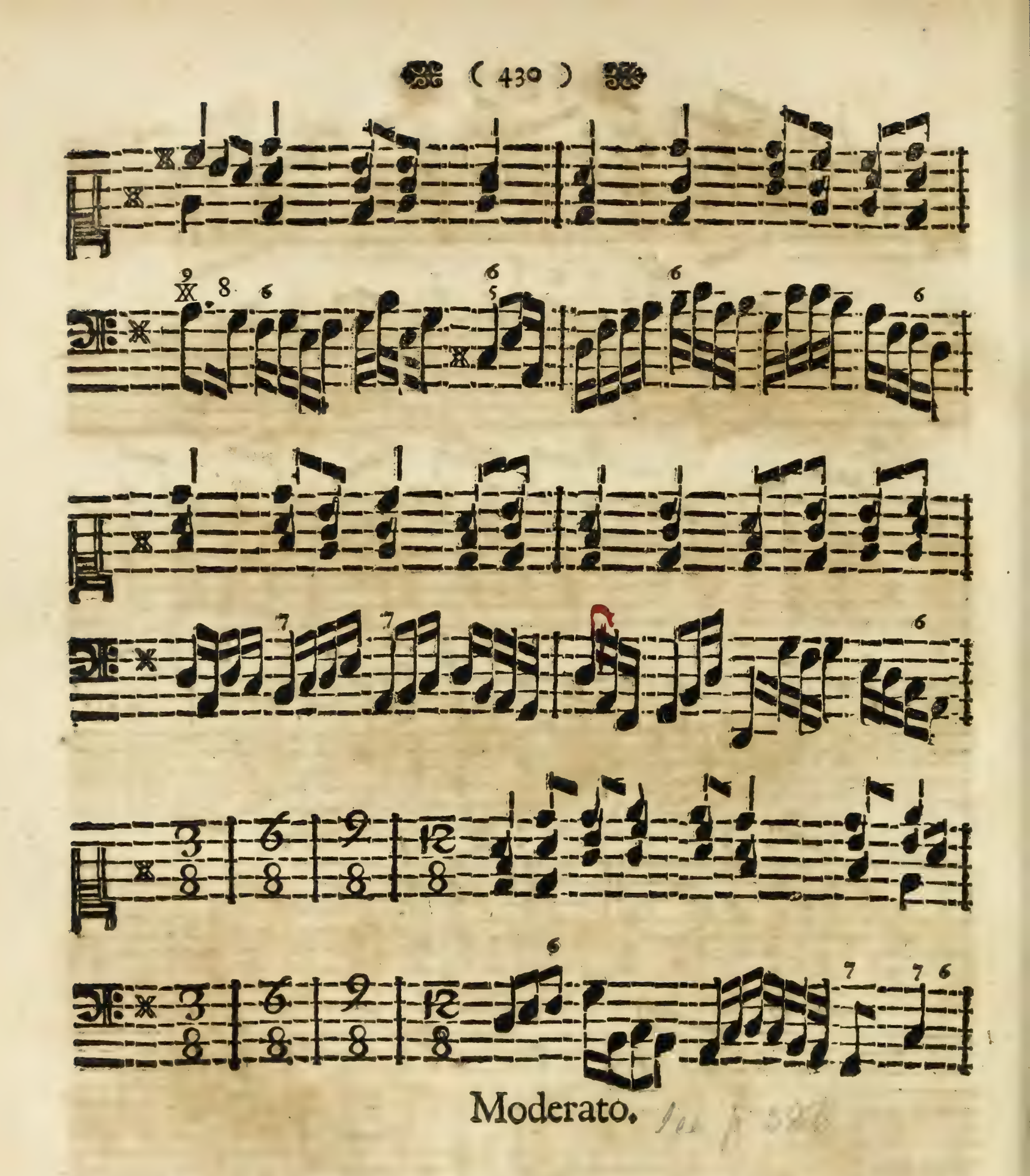
§. 8. Wir transponiren nunmehro unser General-Exempel aus dem C dur eine 5te höher in das G dur, und verwandeln dabey den $\frac{3}{2}$ Tact oder bißherigen $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tact in einen $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tact, damit ein Anfänger sich erinnere, daß NB. bey einem moderaten Tempo, hier wiederum die vorigen Regeln bleiben. Weil es aber bey einem geschwinden Tempo dieser letzt benannten Tacte (allwo wenig 16theile und gar keine 32theile vorzukommen pflegen) gantz anders hergehet, gleichwie im vorhergehenden Capitel gezeiget worden: als haben wir die letzten Zeilen des folgenden Exempels ausdrücklich darauff eingerichtet, wie zu ersehen. Das 4 stimmige Accompagnement konte also ausfallen:
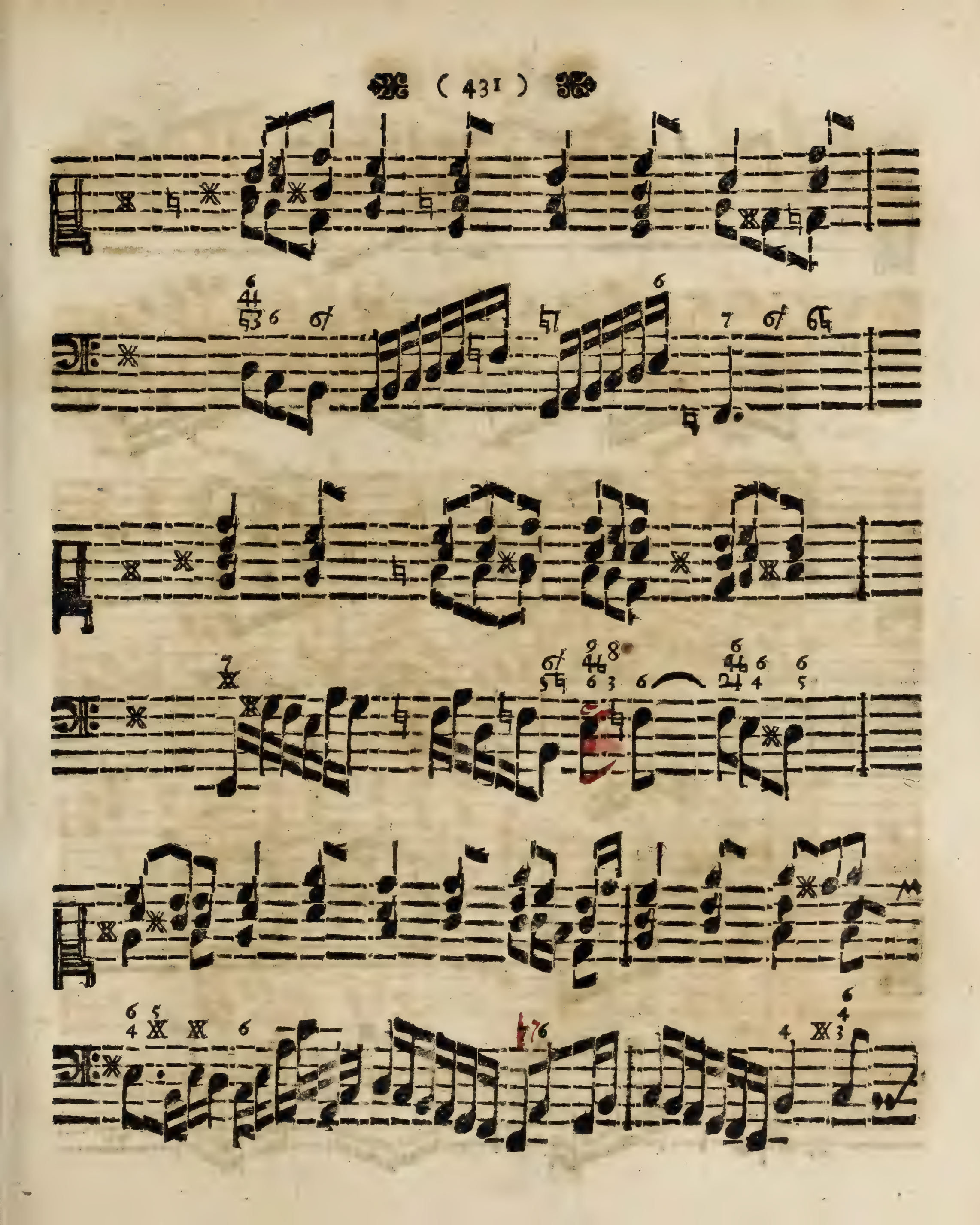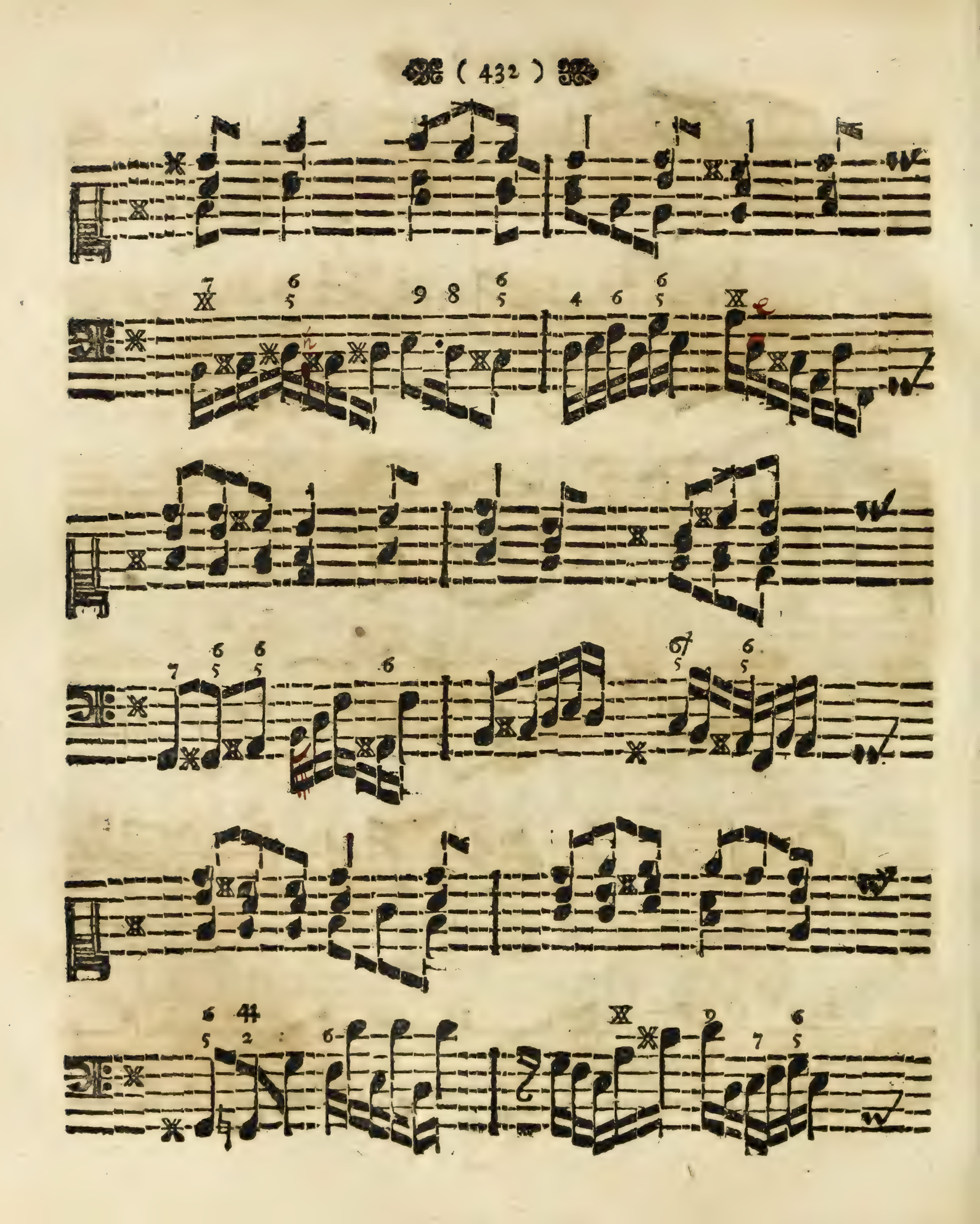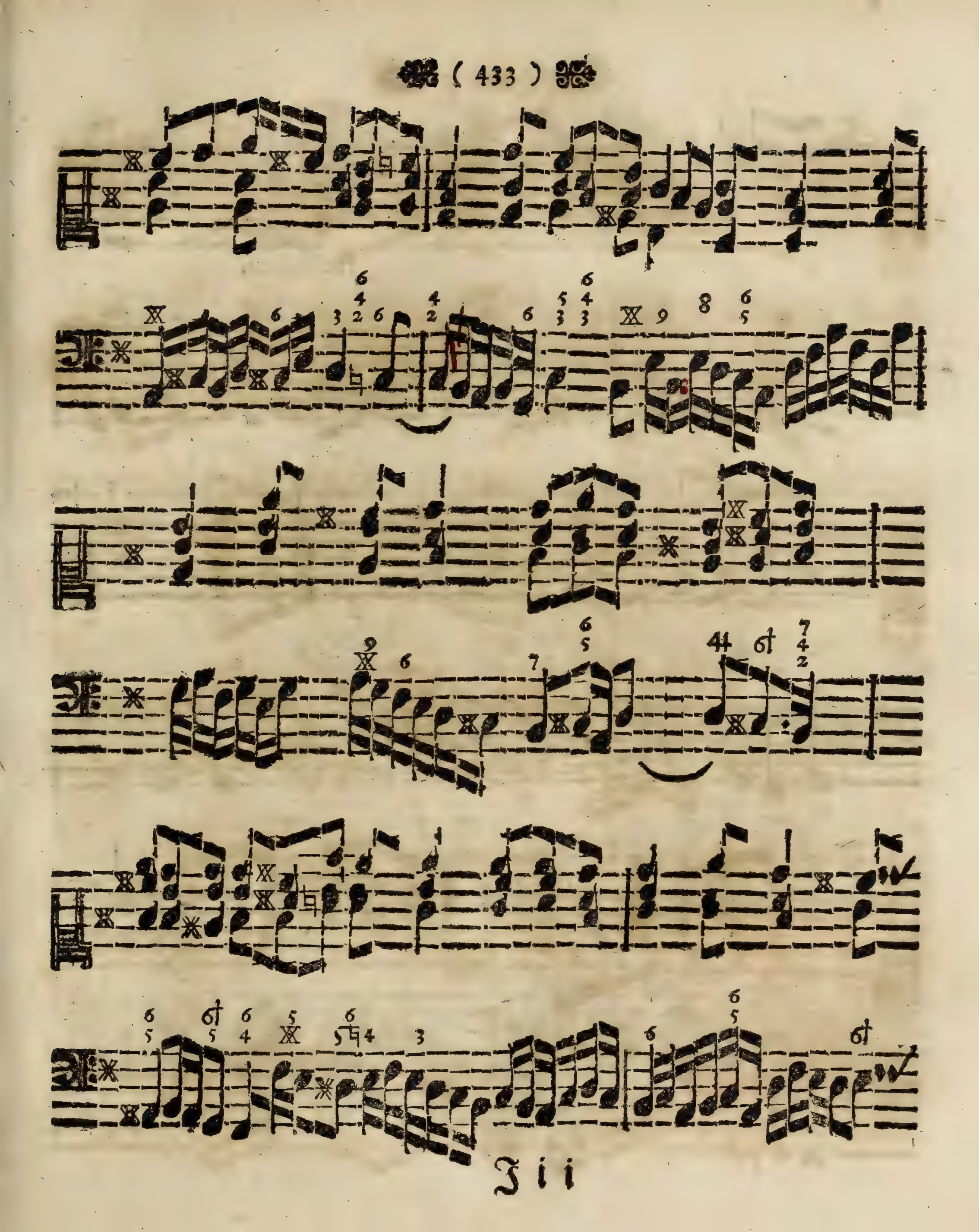






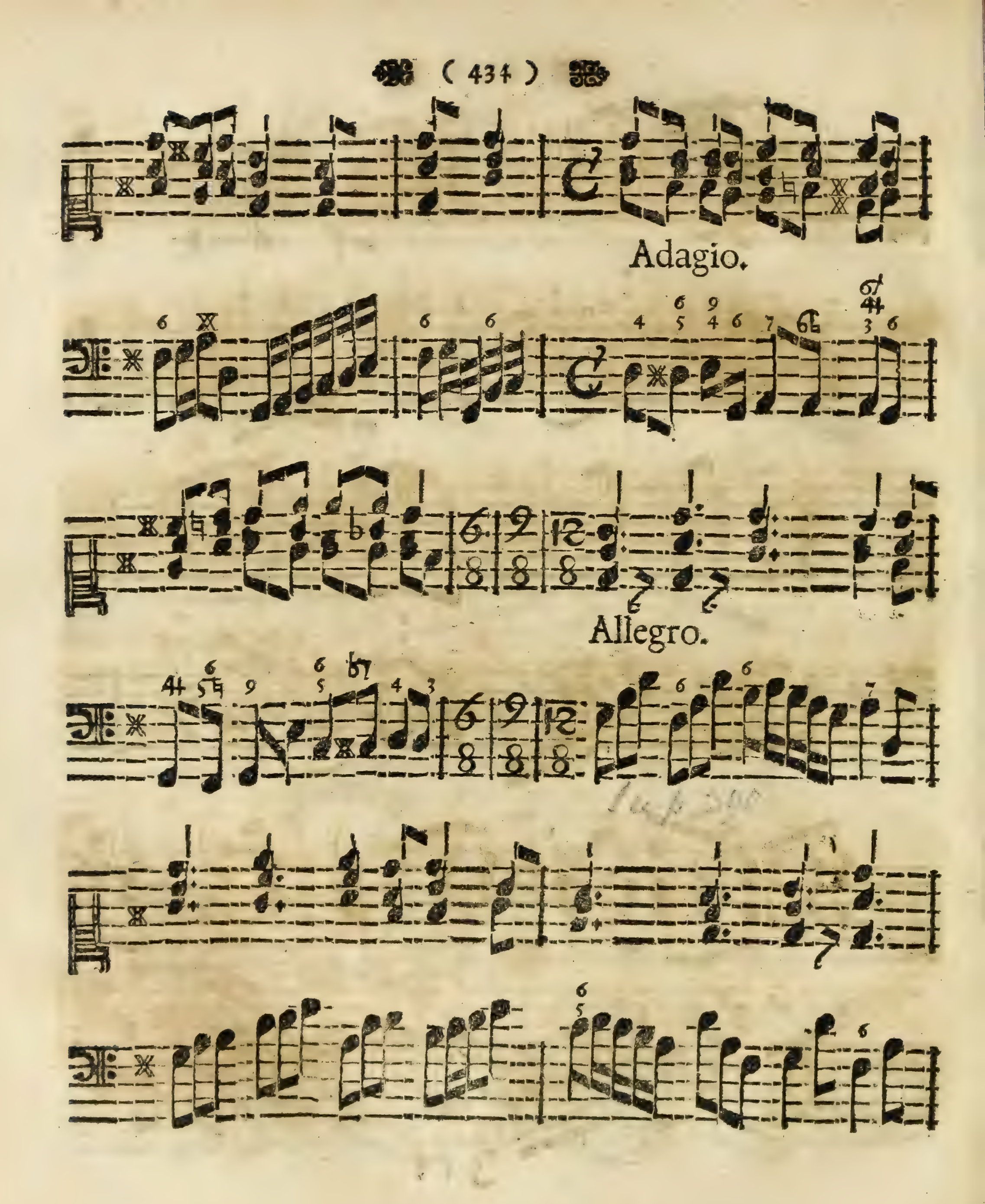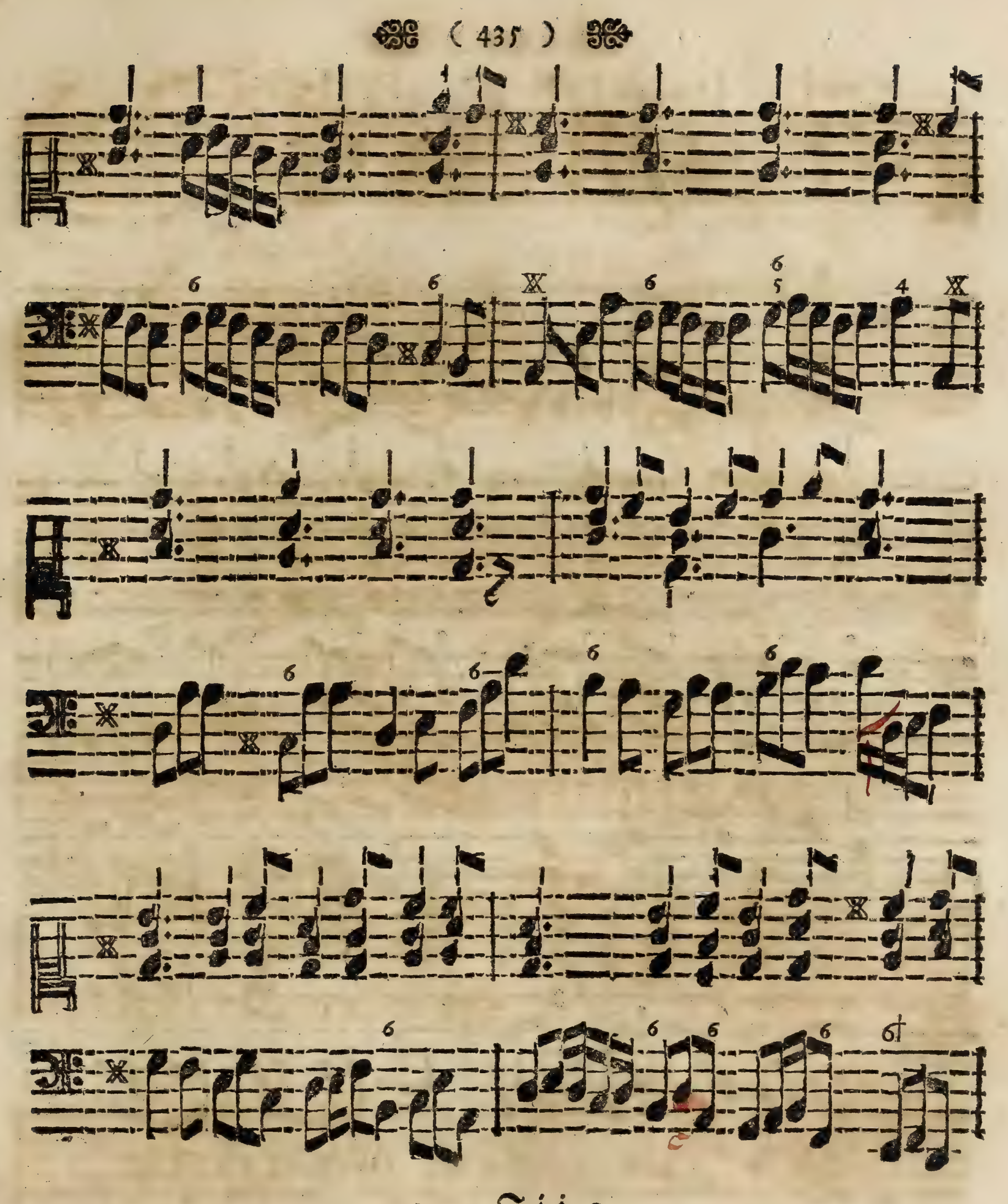



Moderato.

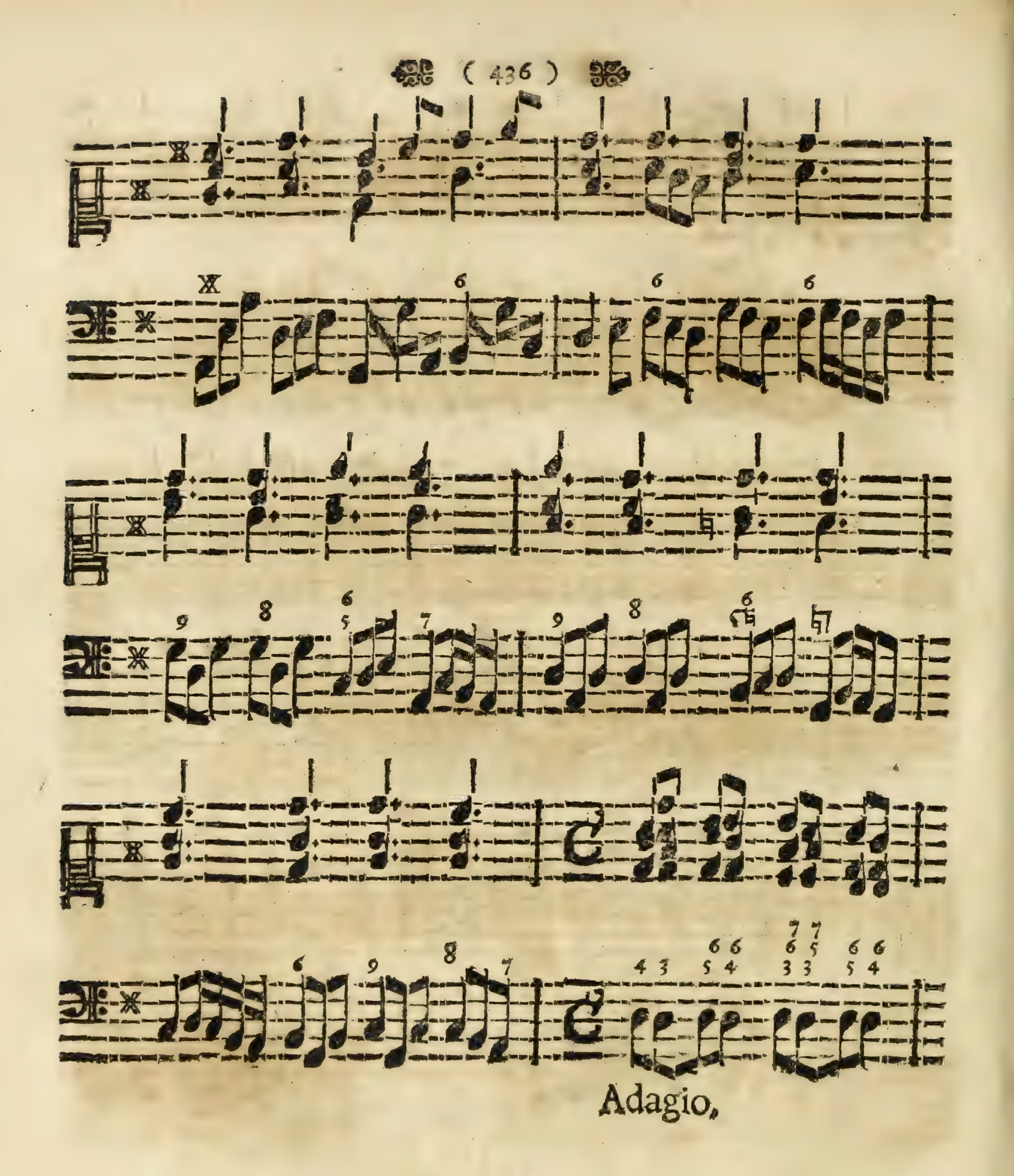


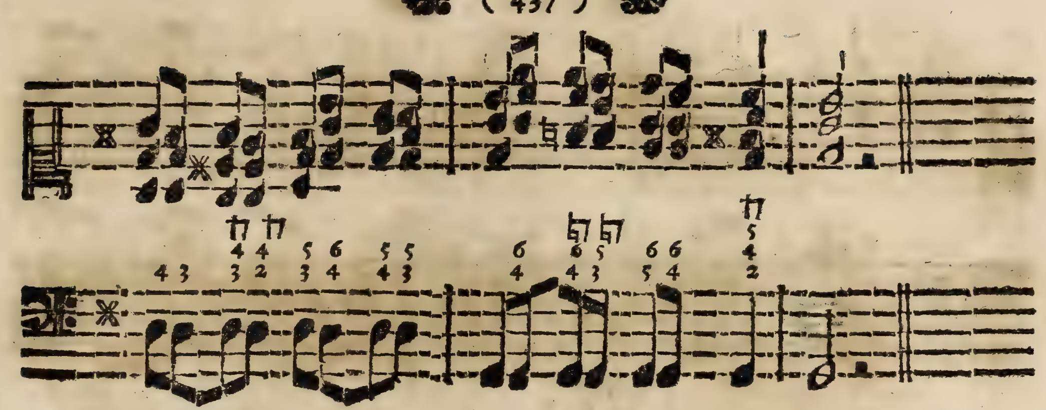




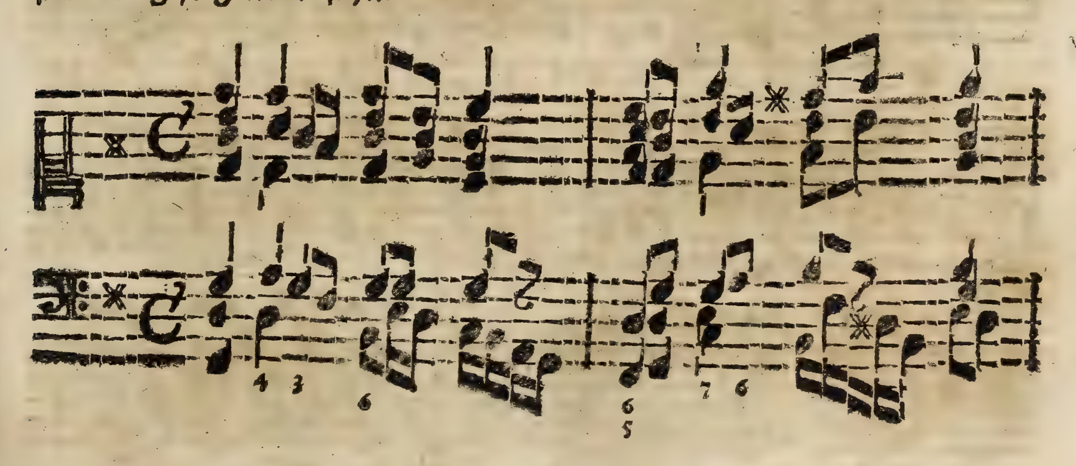

Adagio.
Allegro.

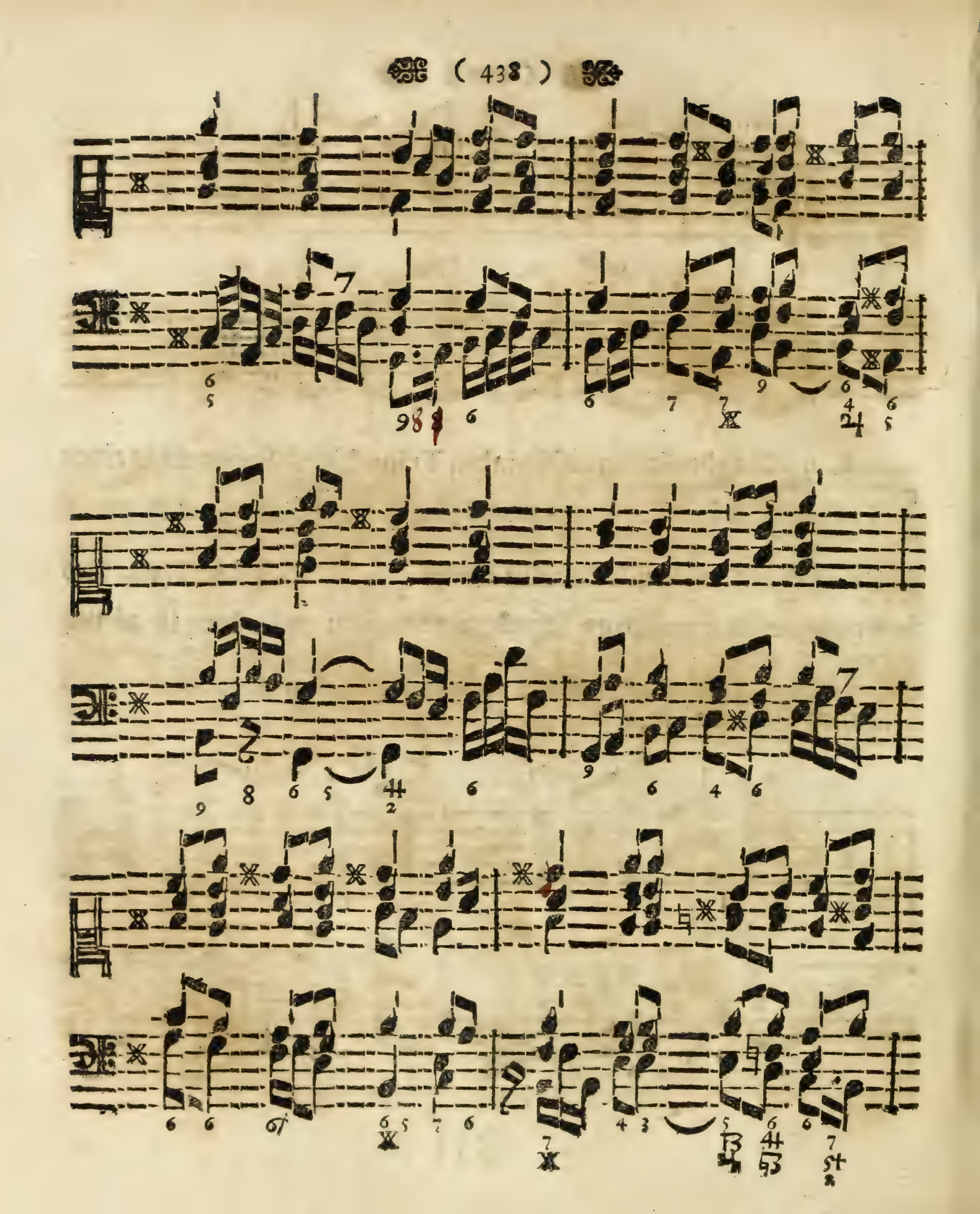


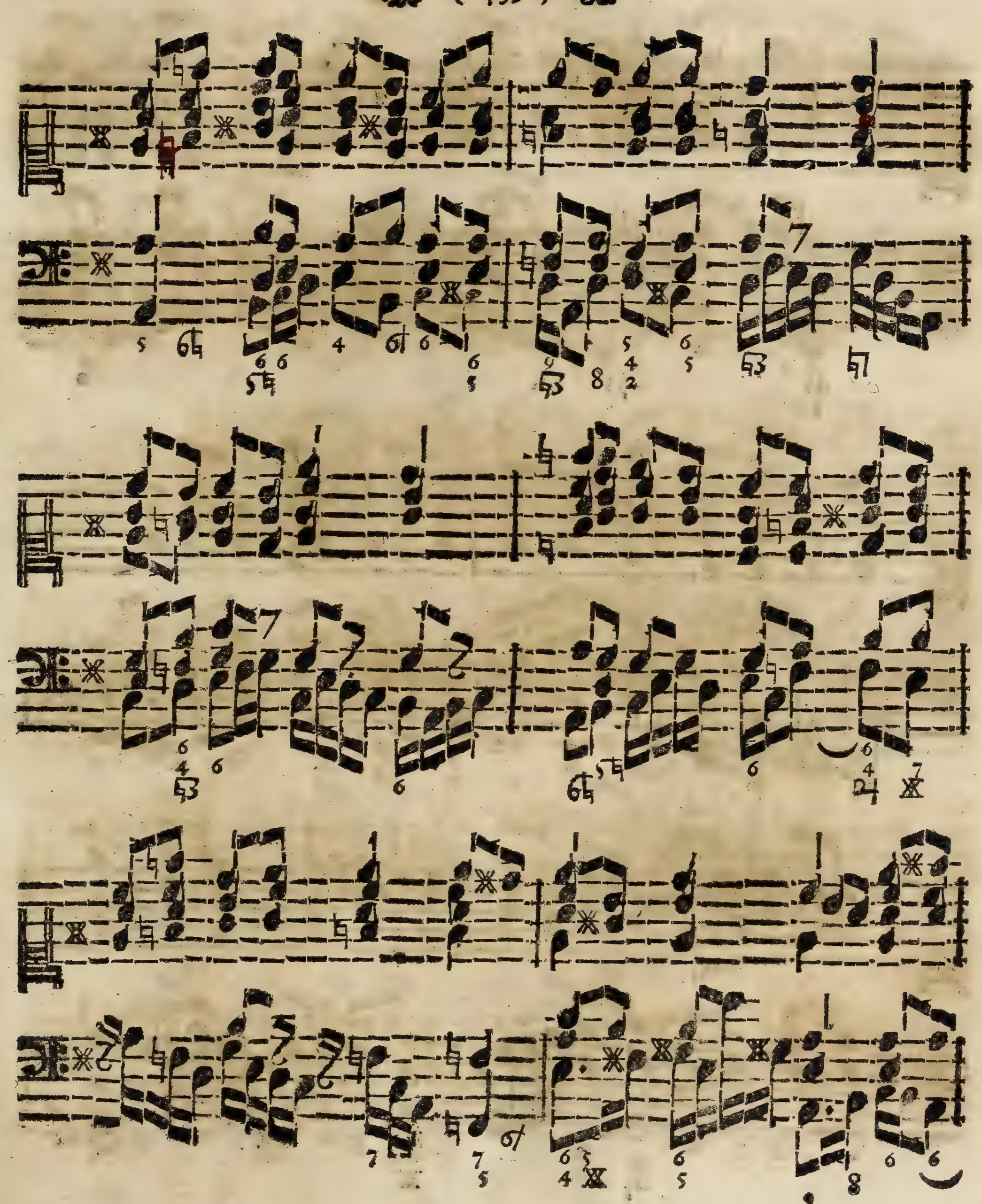

Adagio,

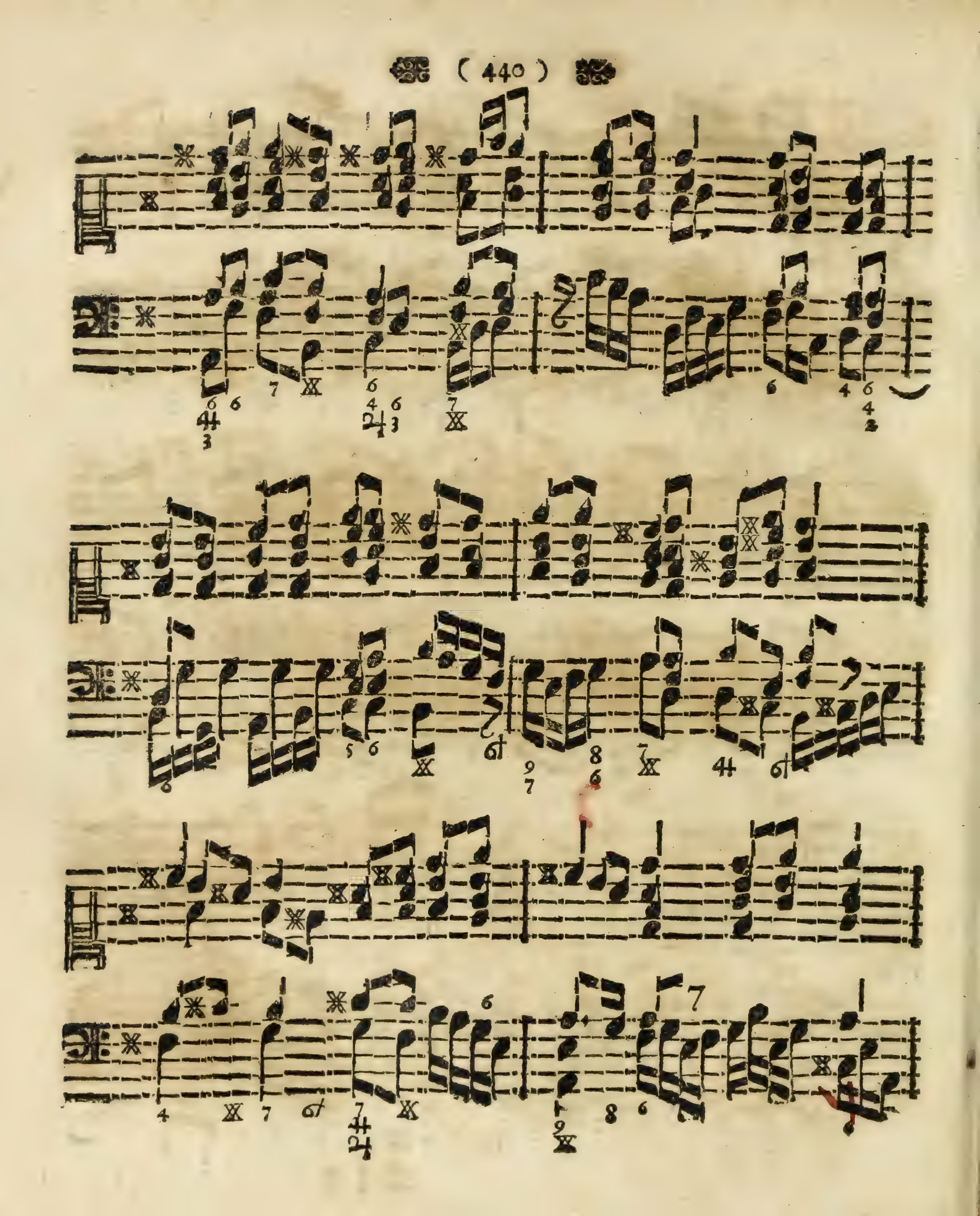


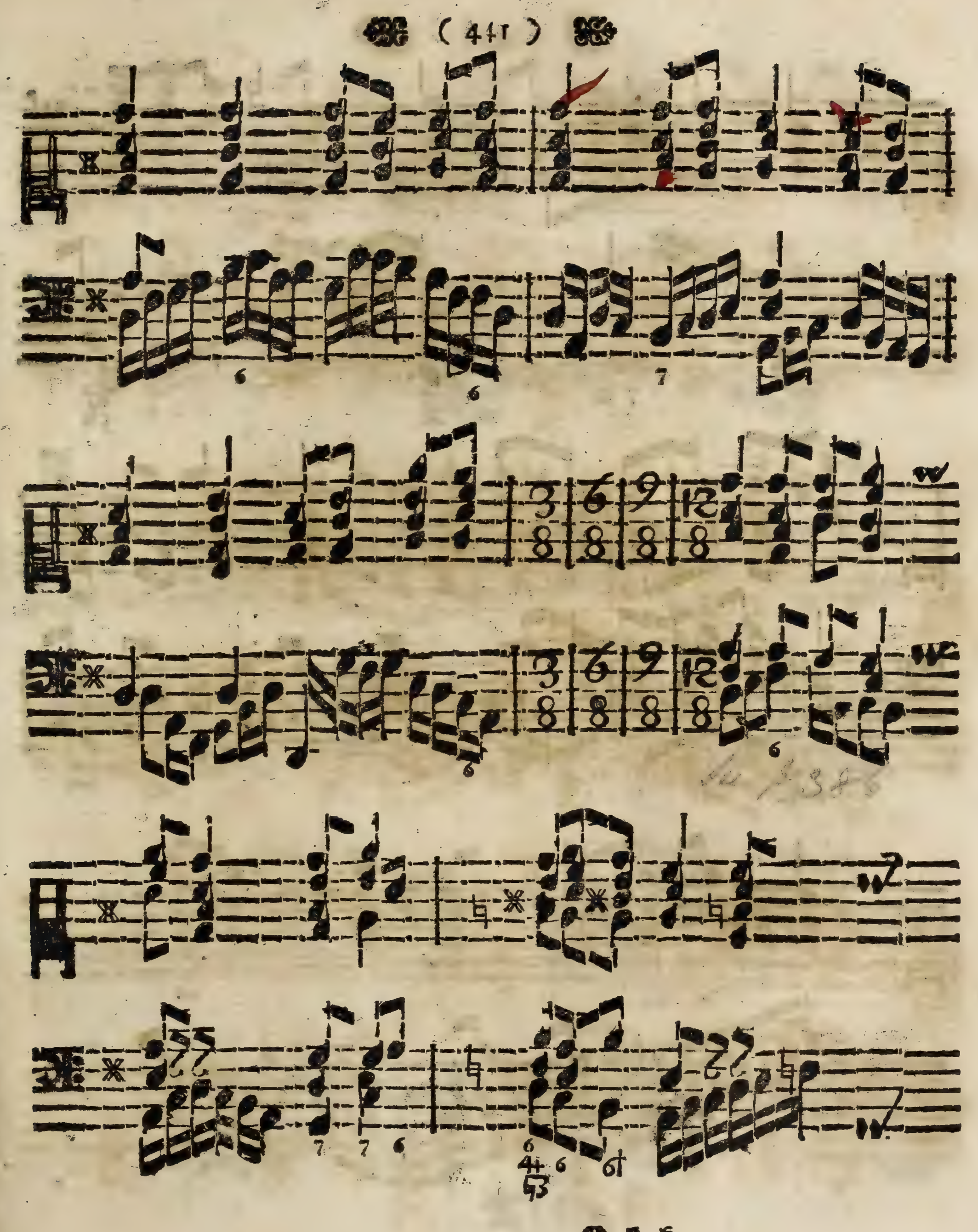
§. 9. Wer den letzten geschwinden Tripel dieses Exempels in einen $\frac{6}{4}$ Tact verwandeln, und mit einem presto verbrähmen, oder wegen seiner geschwinden Mensur gar in einem $\frac{6}{16}\frac{9}{16}\frac{12}{16}$ Tact übersetzen, und in solcher neuen Equippage besonders exerciren will, dem ist es unverwehret. Hier leidet es der Raum nicht, dergleichen Identitates zu multipliciren. Das vollstimmige Accompagnement aber dieses Exempels mag folgendes seyn.
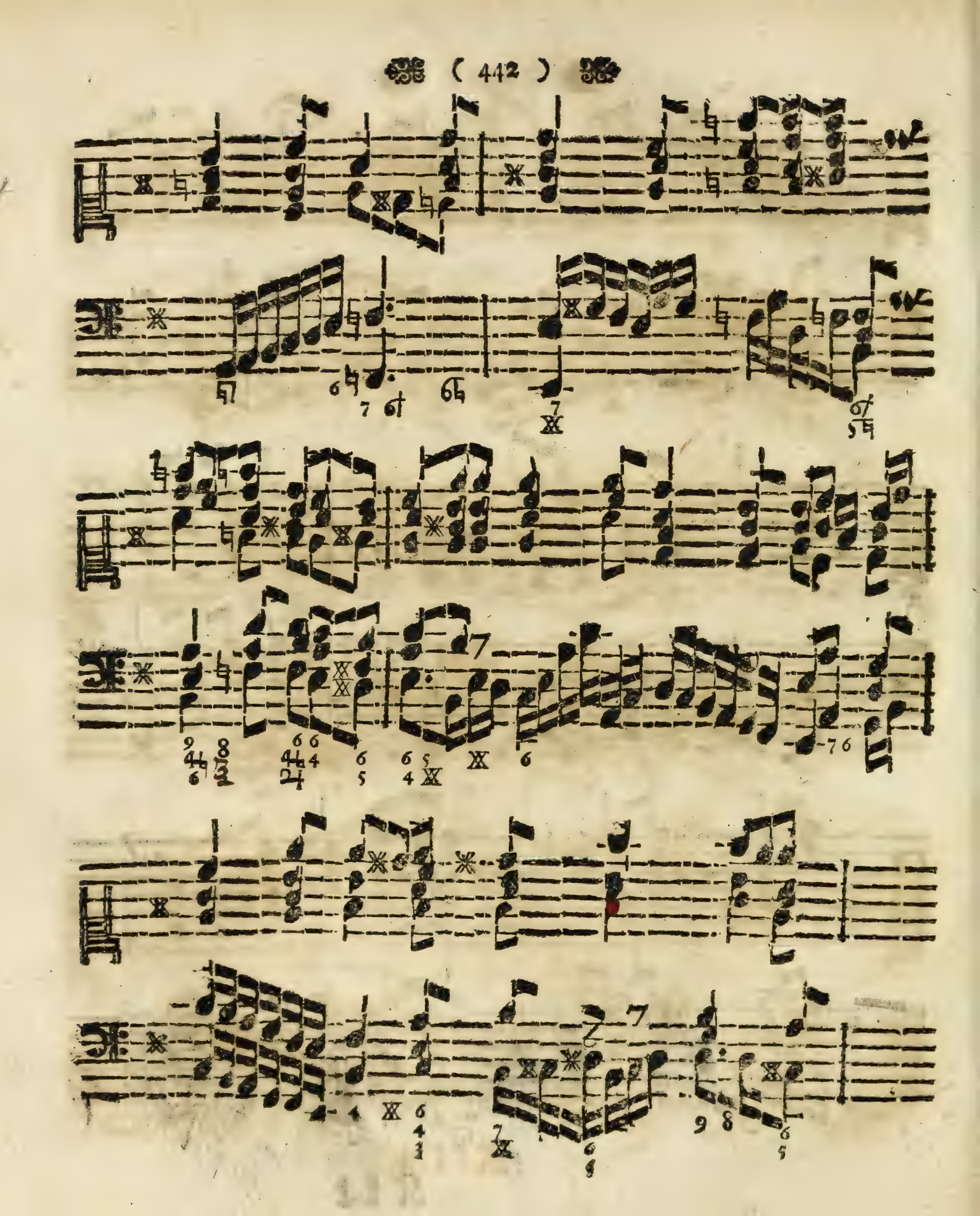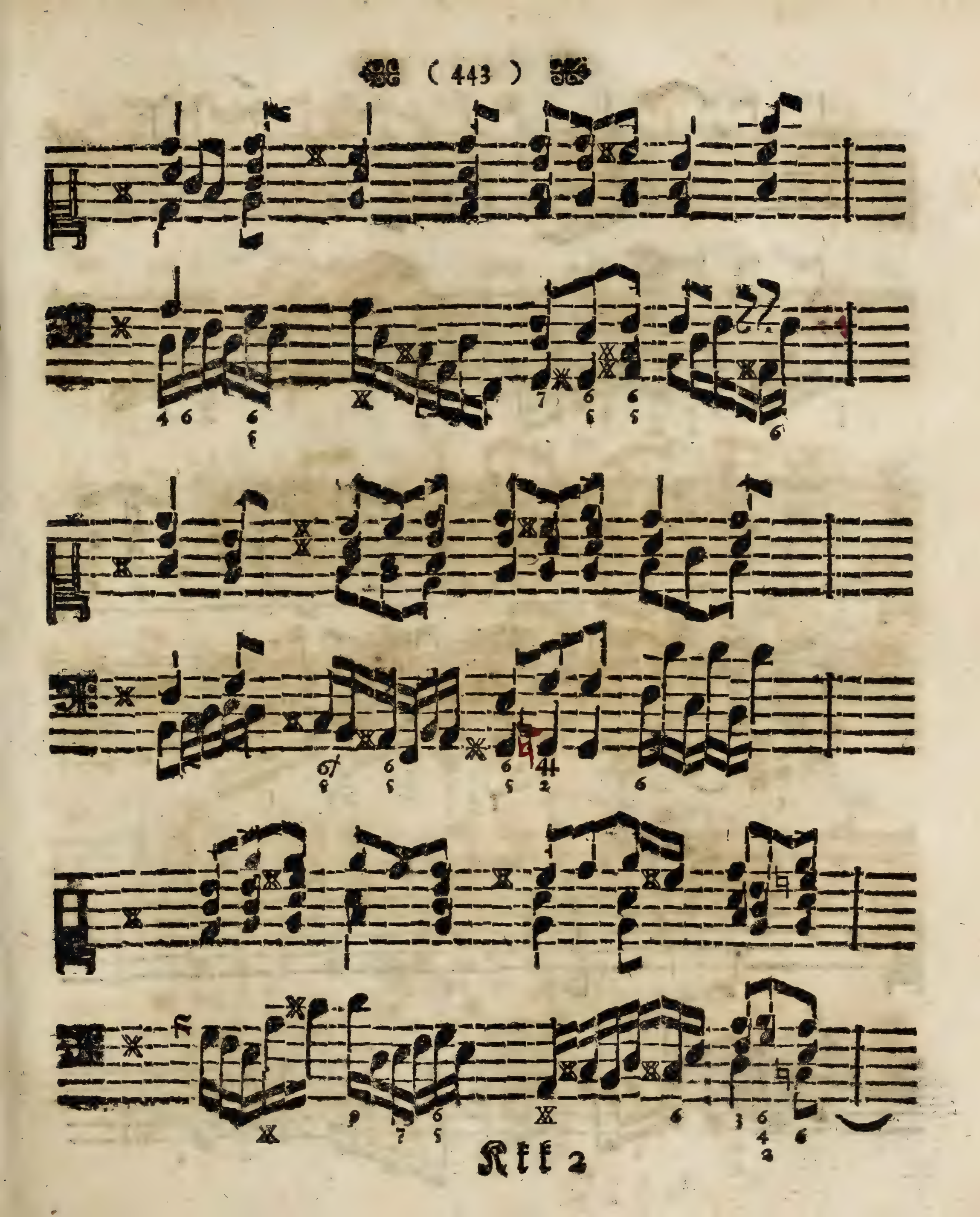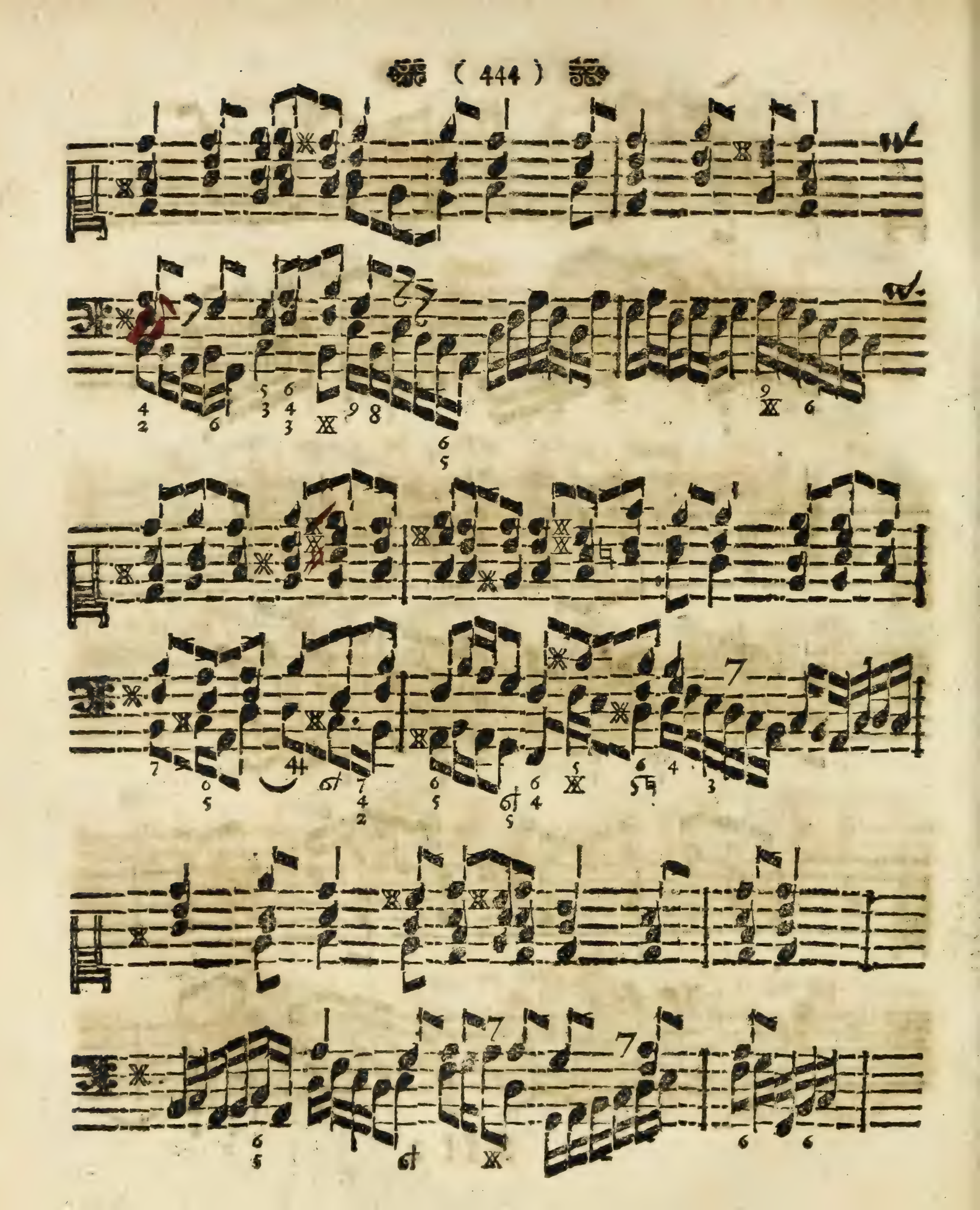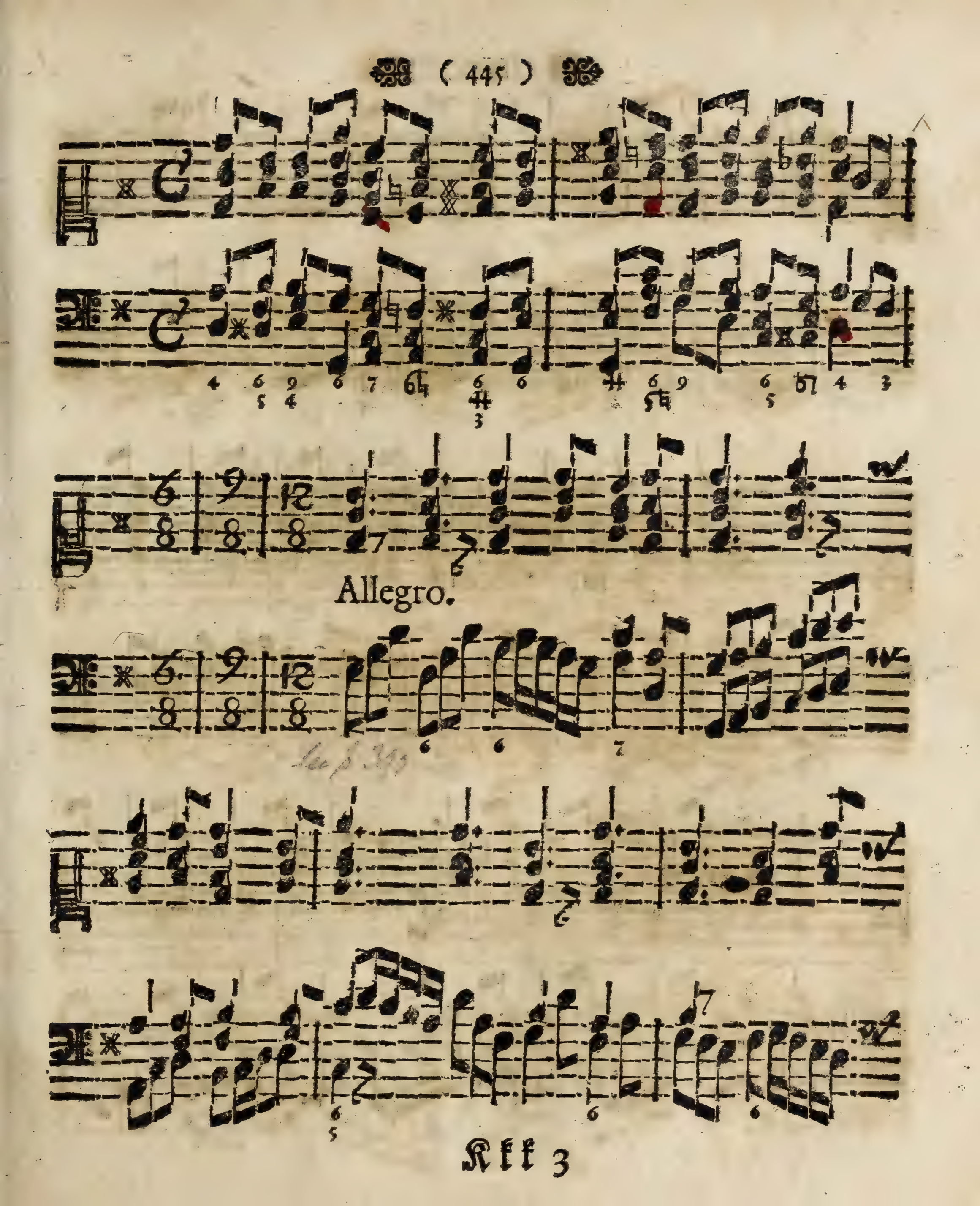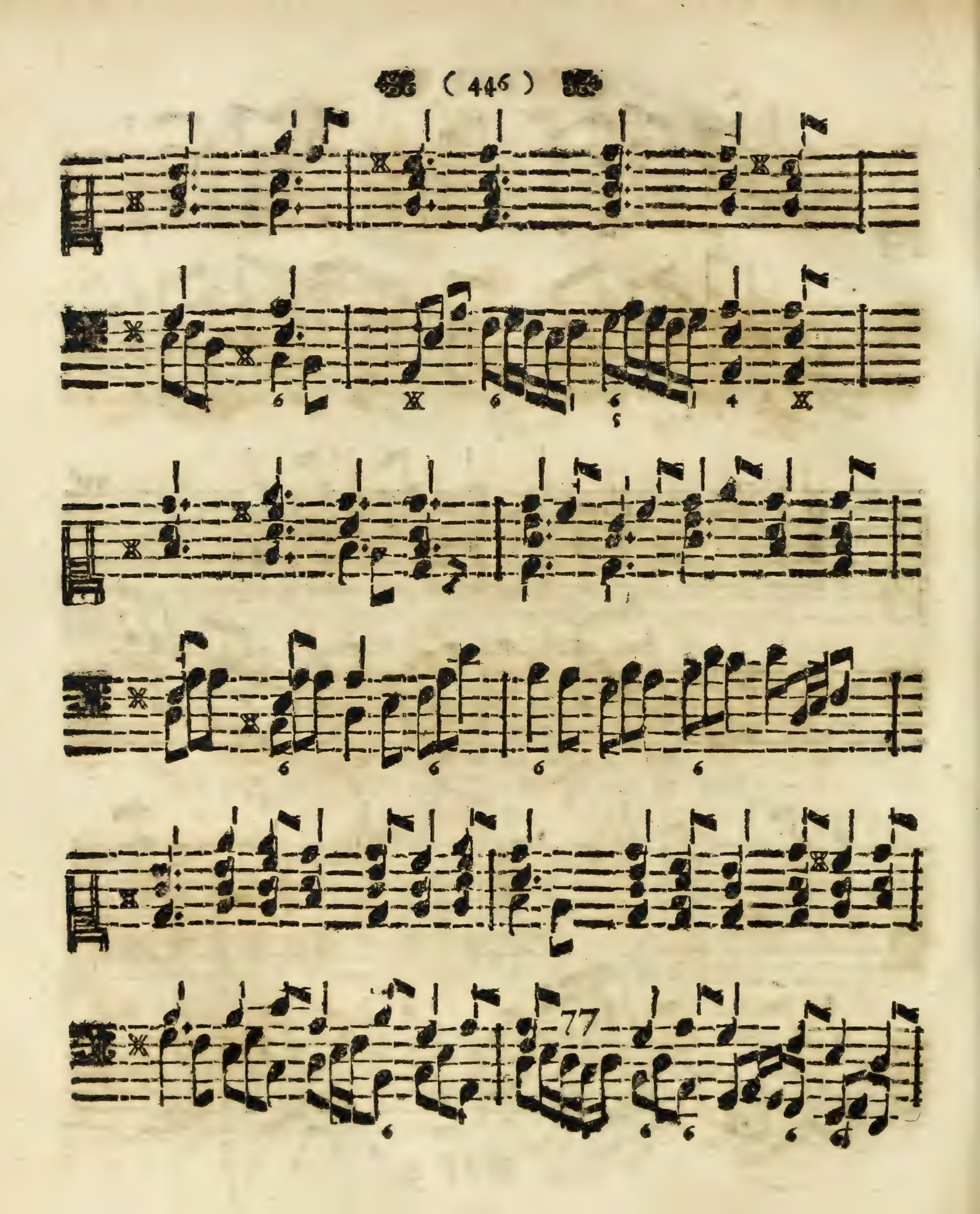









3/8 6/8 9/8 12/8
3/8 6/8 9/8 12/8

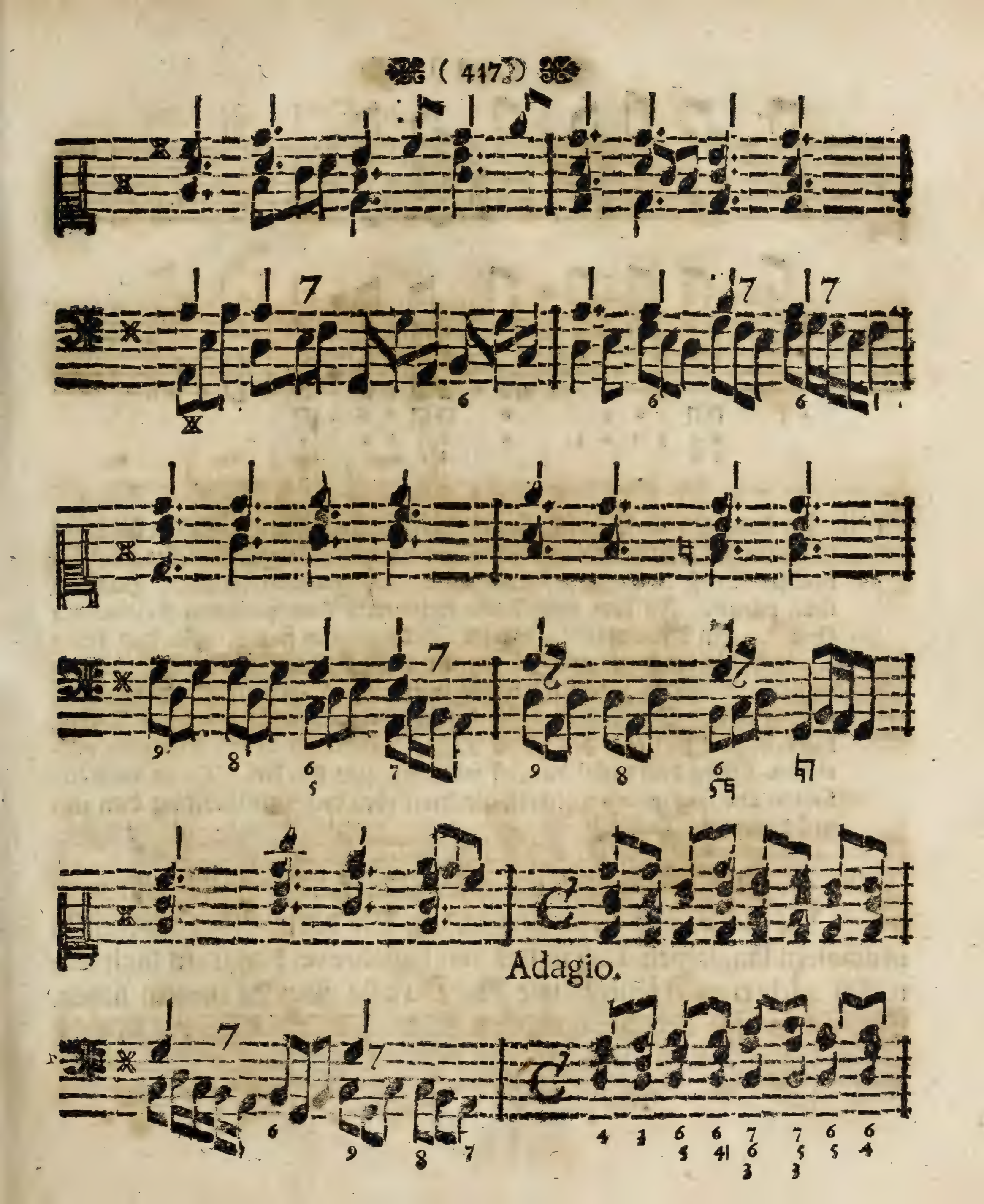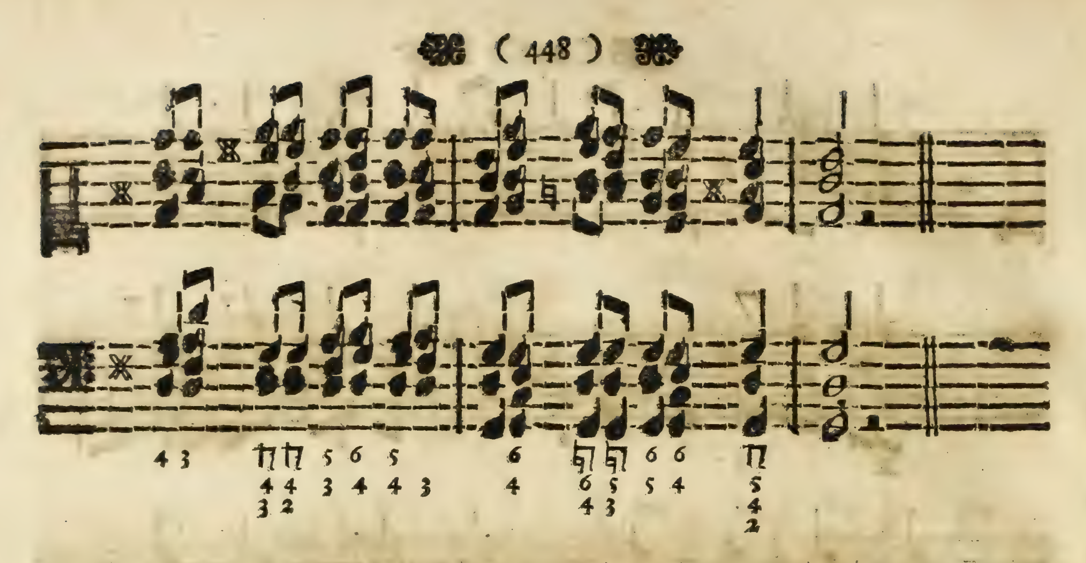







Allegro.

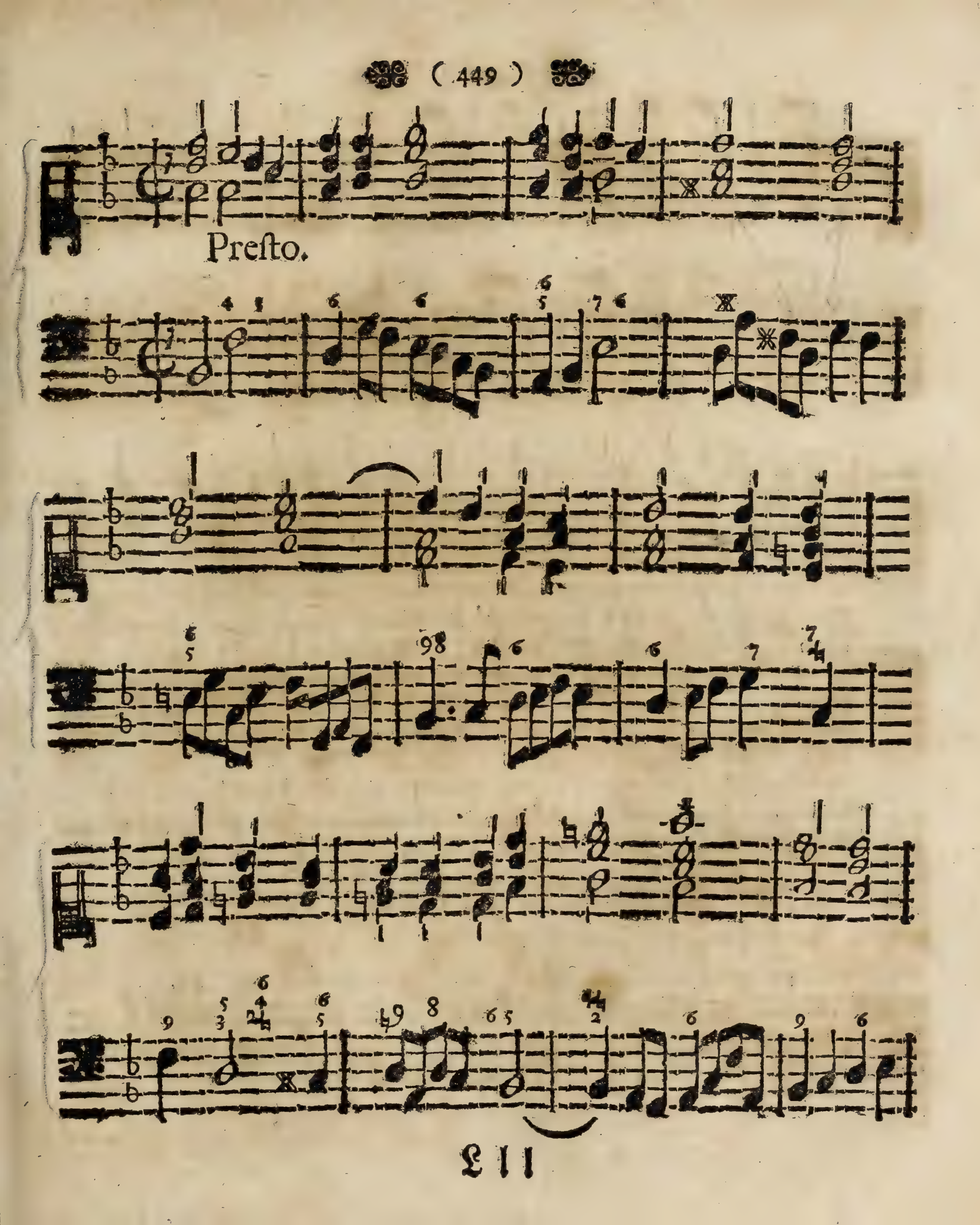

77

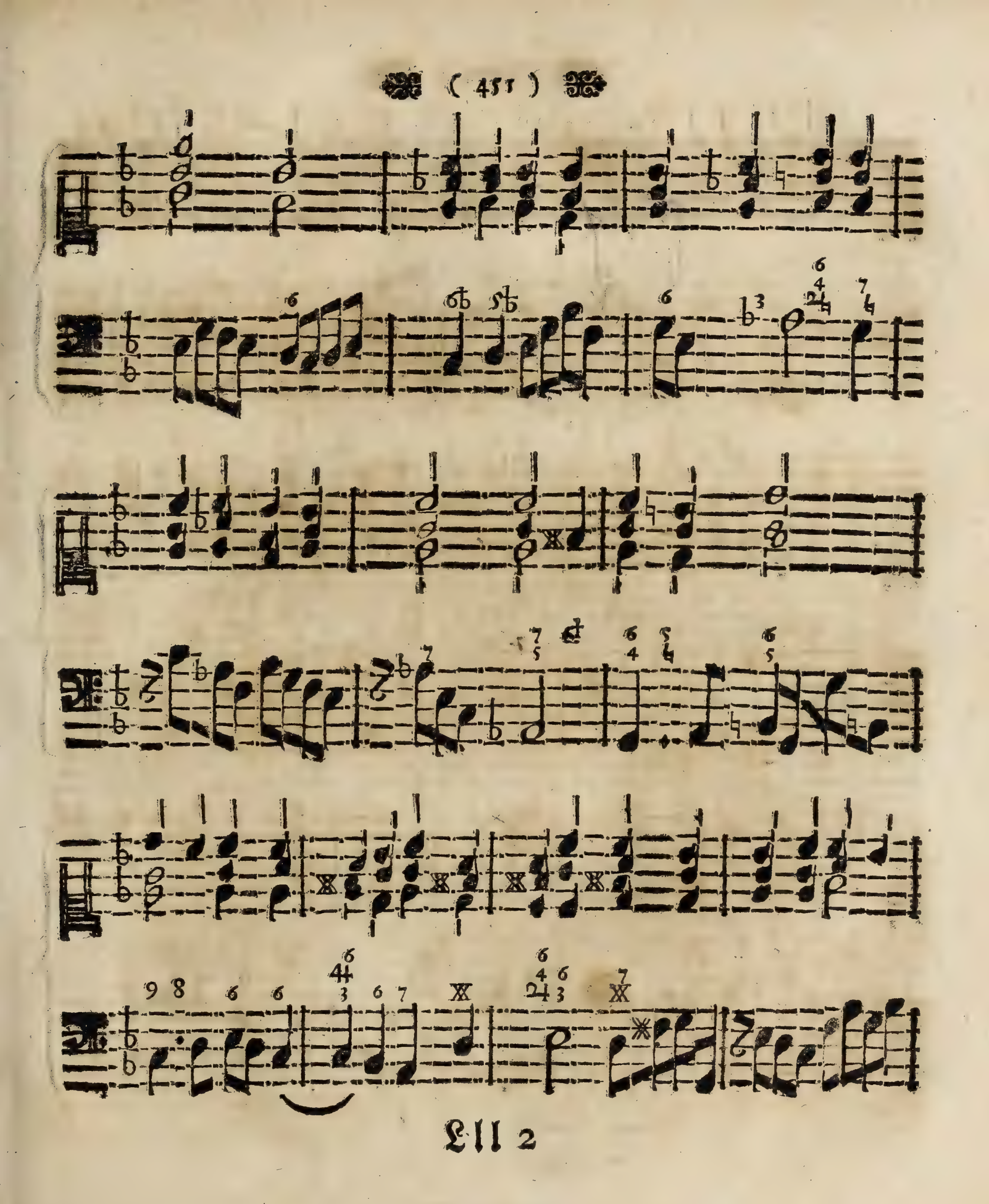

Adagio.
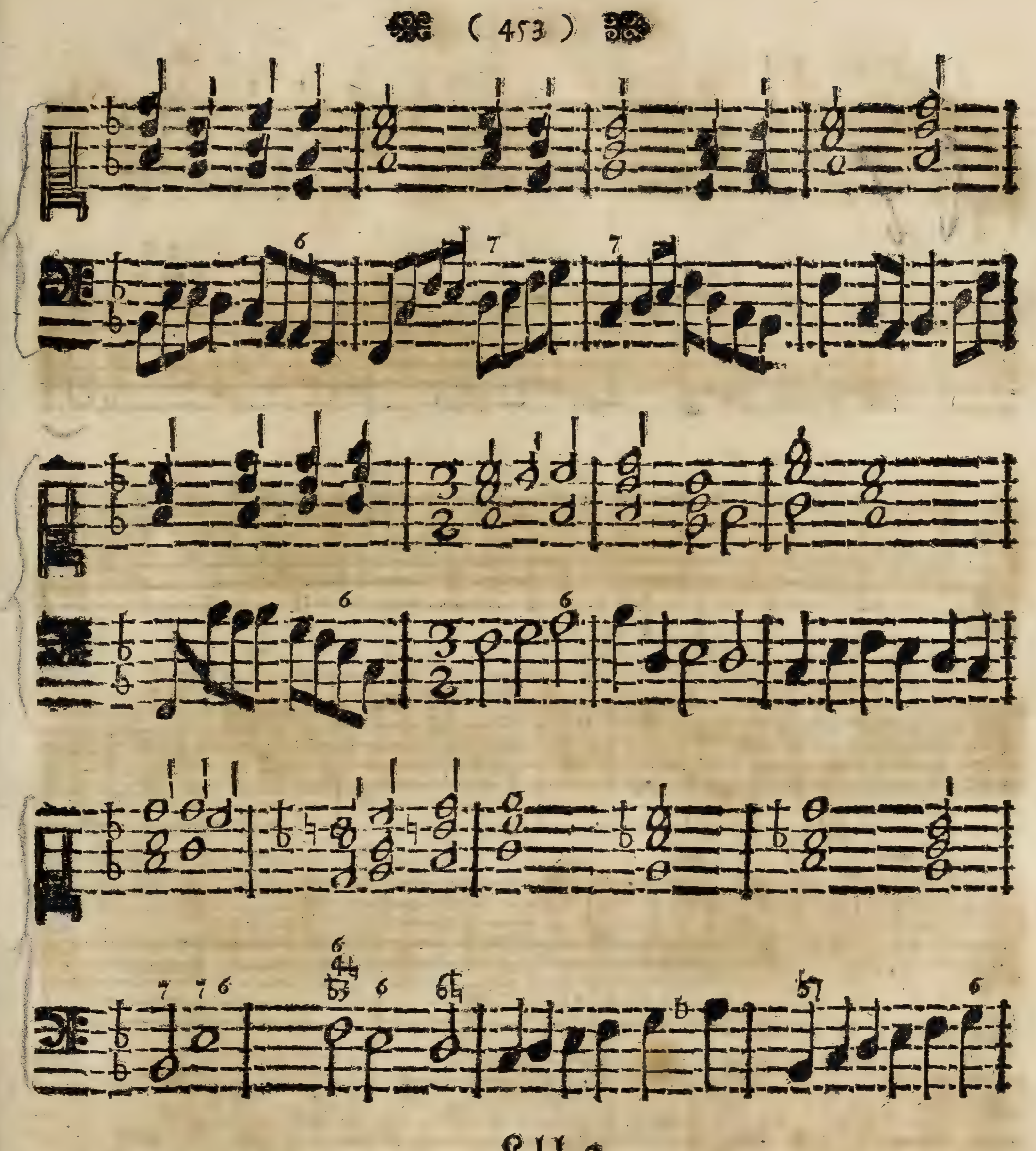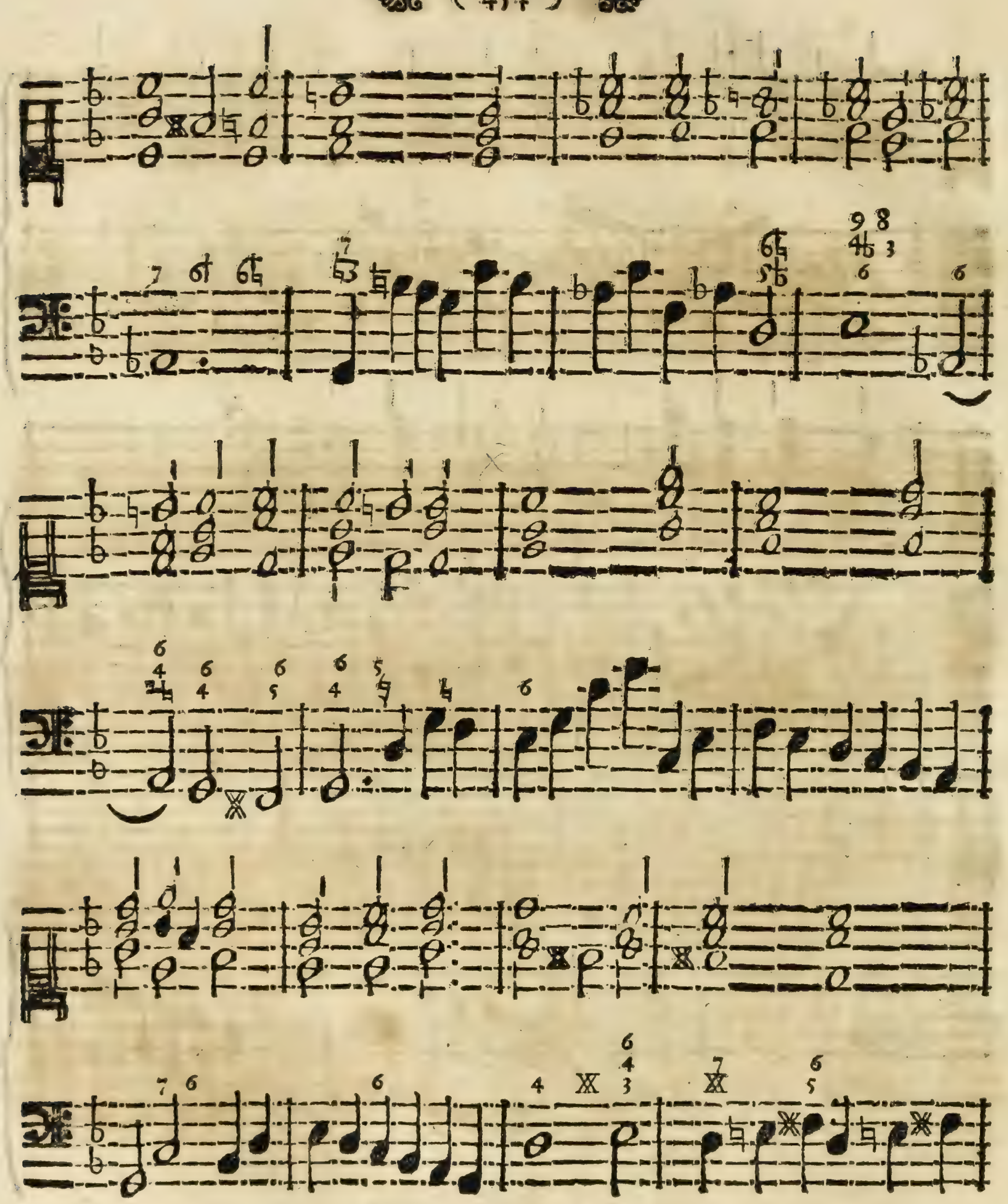


(NB. In dem 4ten Tacte dieses Exempels ist anzumercken, daß allda die obere Stimme der rechten Hand Resolutionem Nonæ anticipiret, welches sonst bekandter Weise in einem 4stimmigen Accompagnement die lincke Hand zu thun pfleget. In dem 8ten Tacte suche man Anticipationem Resolutionis Qvartæ. In dem 26ten Tacte wird sich dergleichen finden. In dem 32ten Tacte anticipiret die obere Stimme der rechten Hand wiederum Resolutionem Nonæ. Der 34te Tact weiset wiederum Anticipationem Resolutionis Qvartæ auff. Desgleichen geschiehet bey dem 3ten 8tel des 37ten Tactes, bey dem 3ten 8tel aber des 53ten Tactes wird Resolutio 5tæ syncopatæ anticipiret. Bey dem nechst darauff folgenden 4ten 8tel dieses Tactes wird Resolutio 6tæ syncopatæ anticipiret, gleichwie eben dieses geschiehet bey dem 3ten 8tel des 55ten Tactes.)

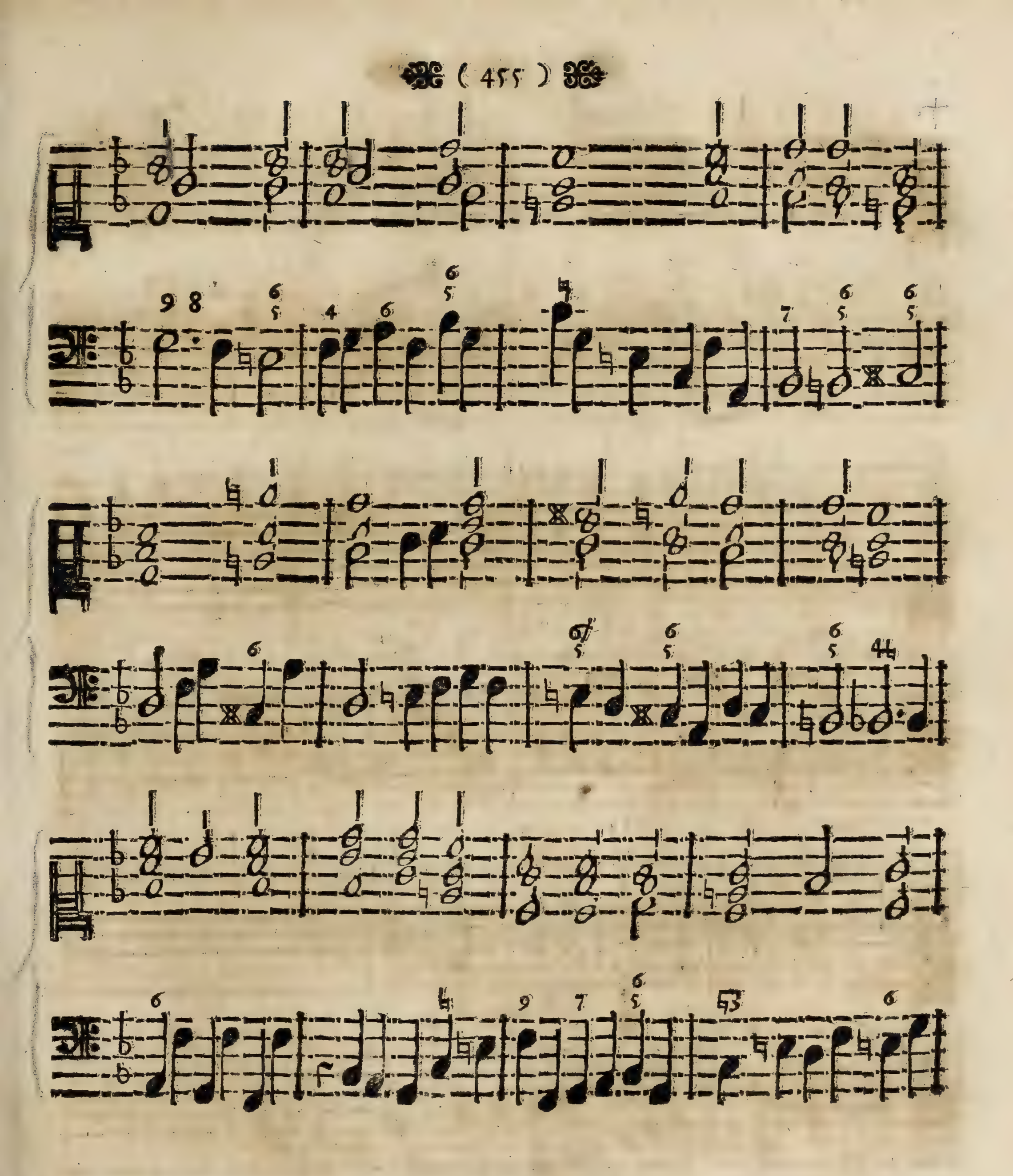
§. 10. Die Transposition unseres General Exempels trifft nunmehro das Bdur, und zwar verwandeln wir darinne den bißherigen ordinairen langsamen Tact in das Semi-allabreve, damit ein Incipiente sich wiederum erinnere, wie beyde Tacte einerley Regeln haben. Das 4stimmige Accompagnement könte ohngefehr folgendes seyn:
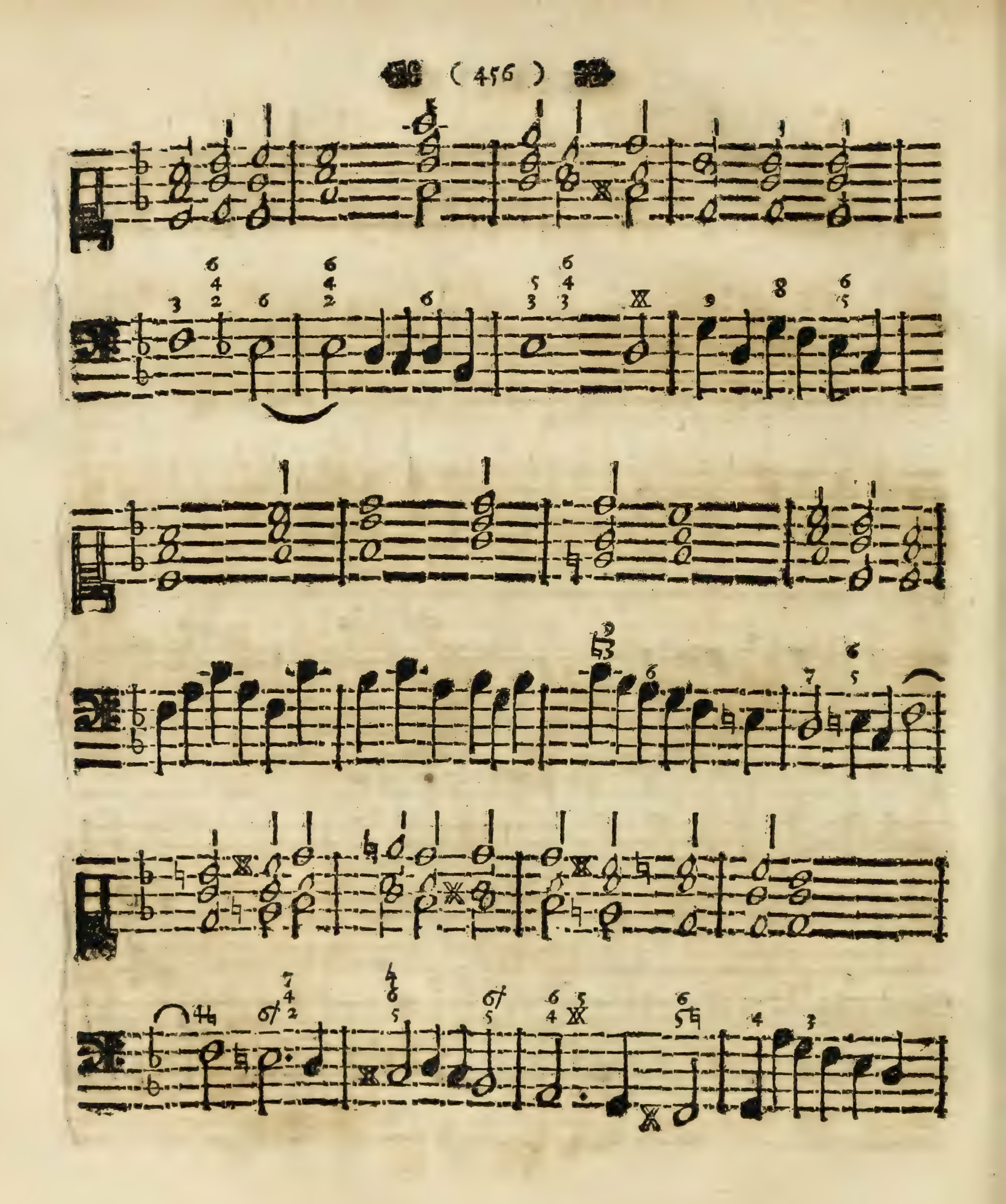

Presto.
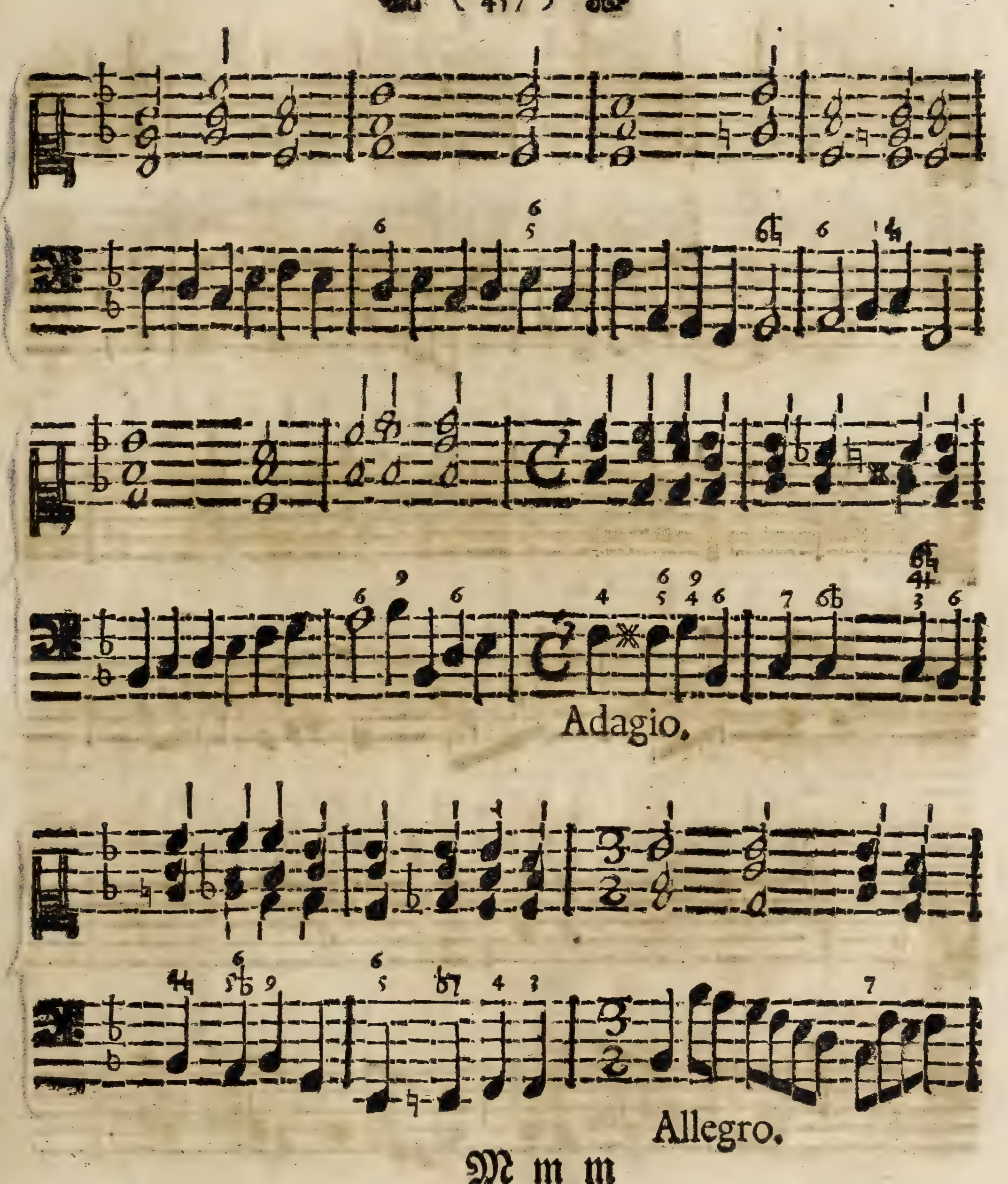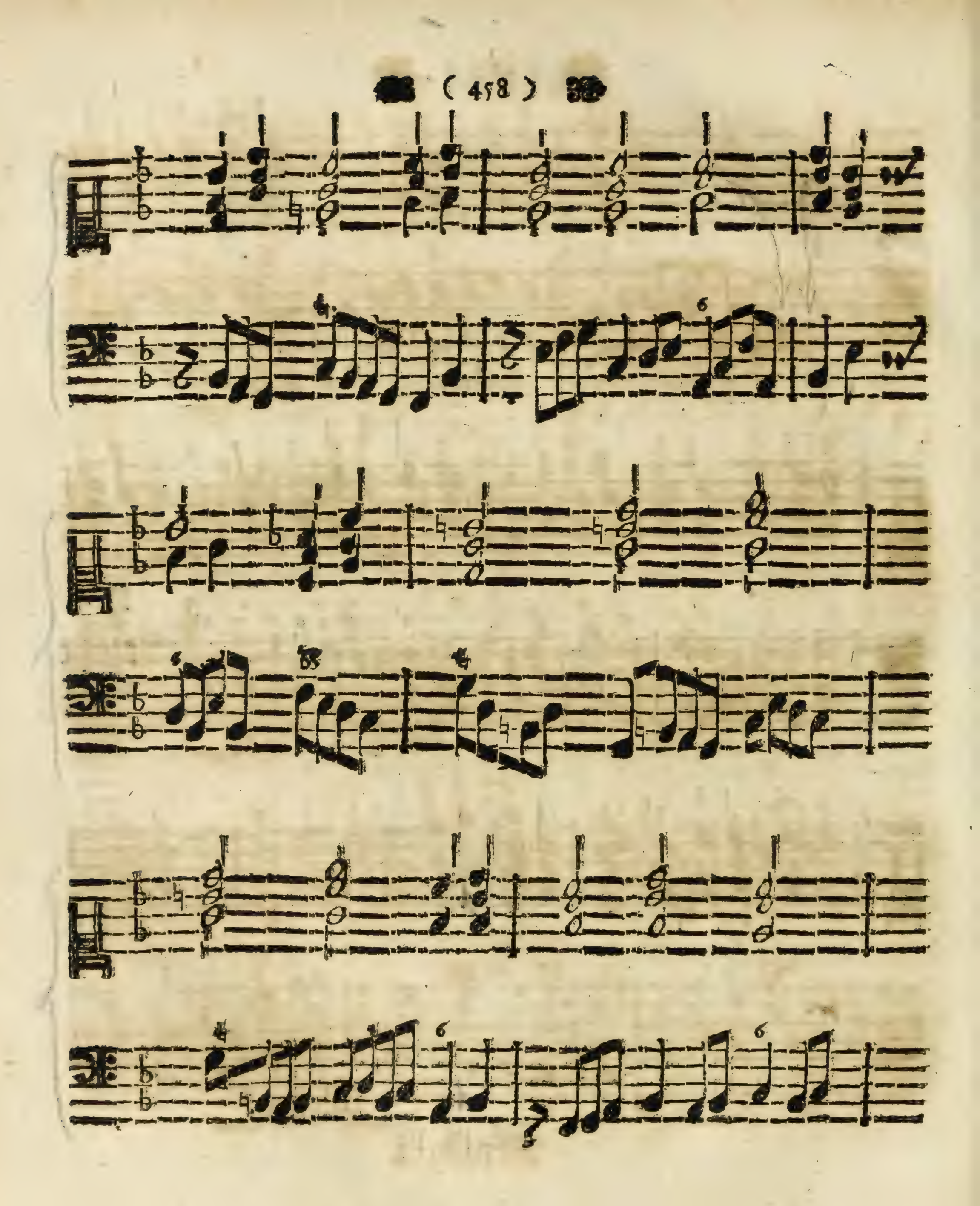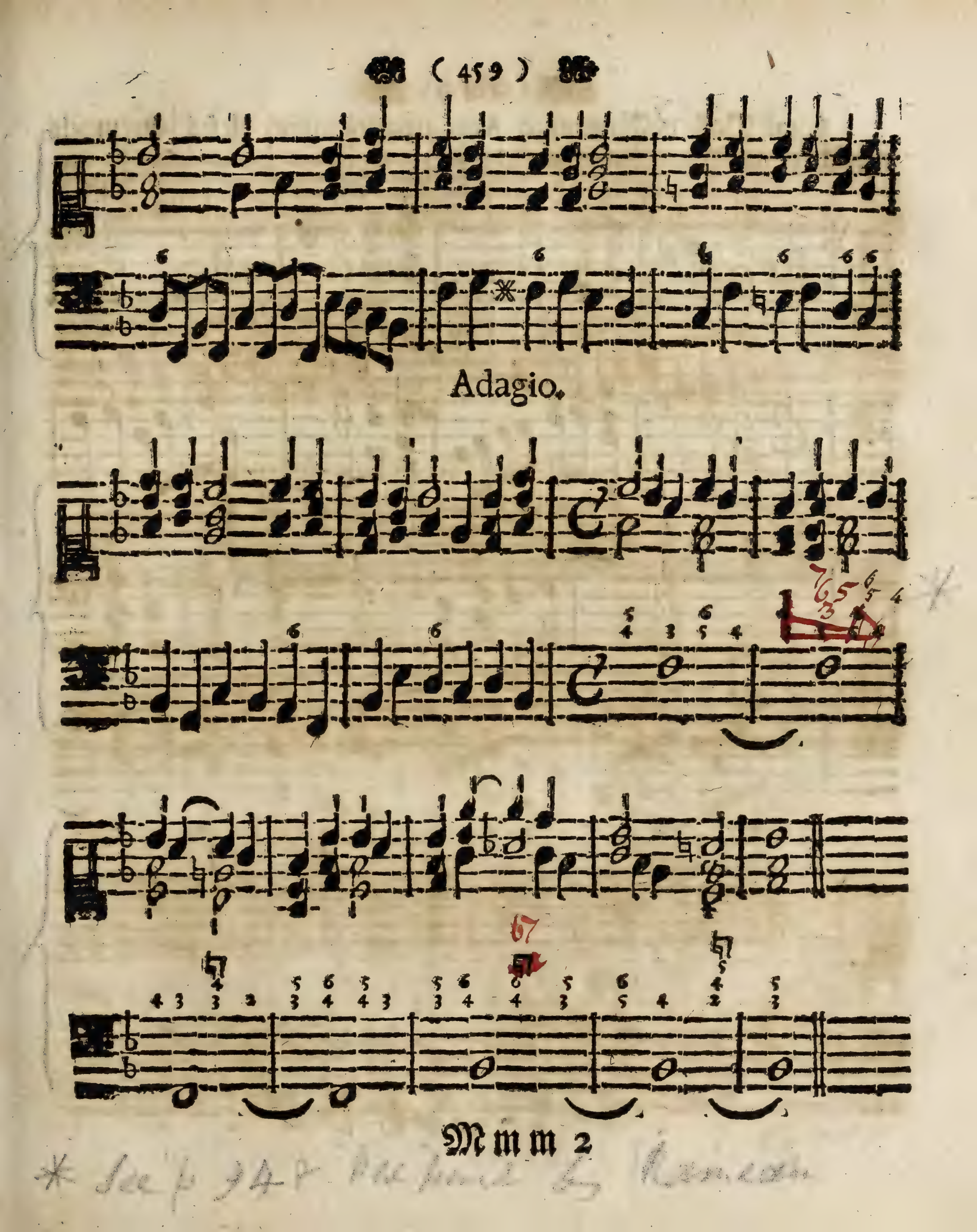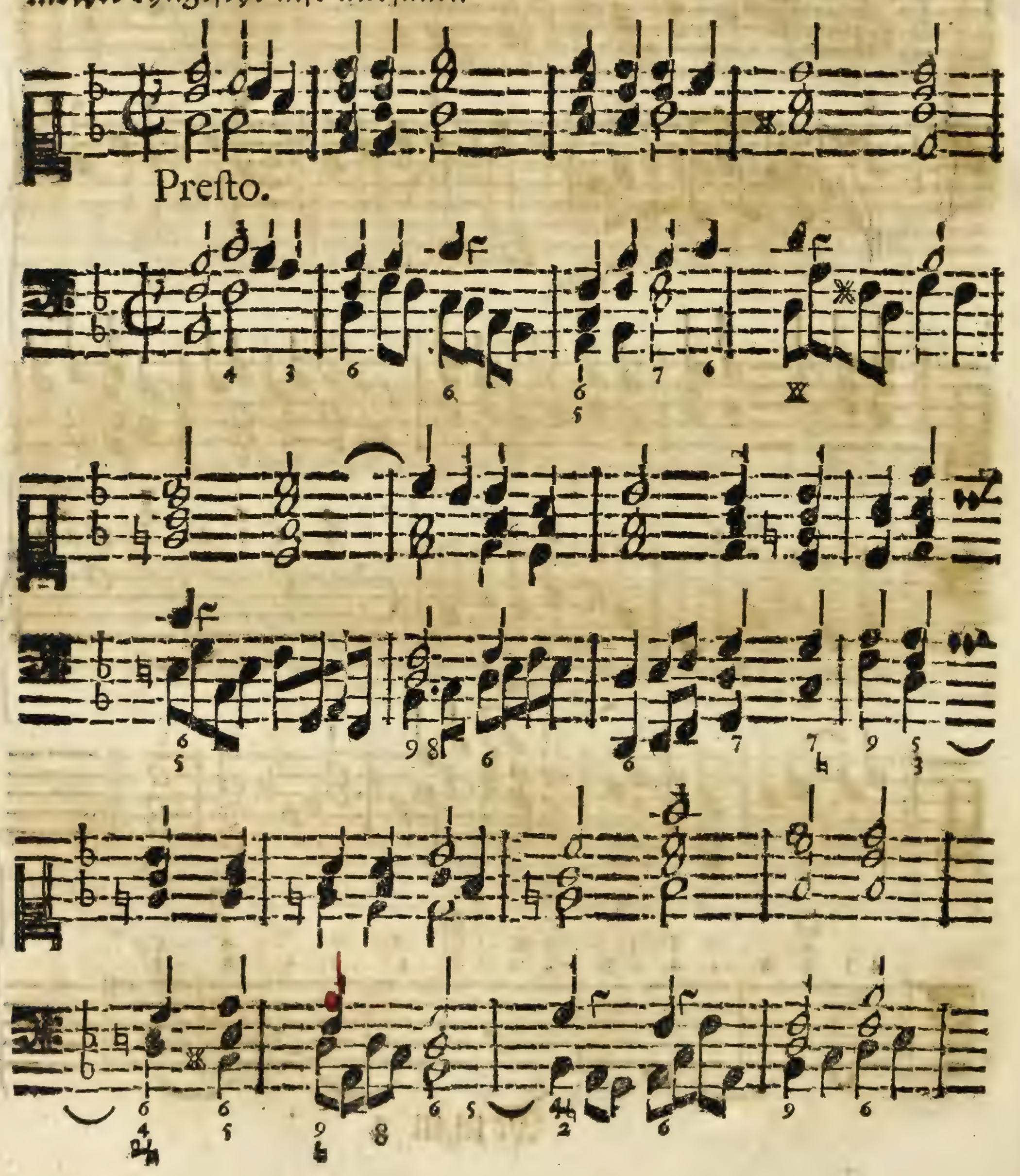











Adagio.
Allegro.
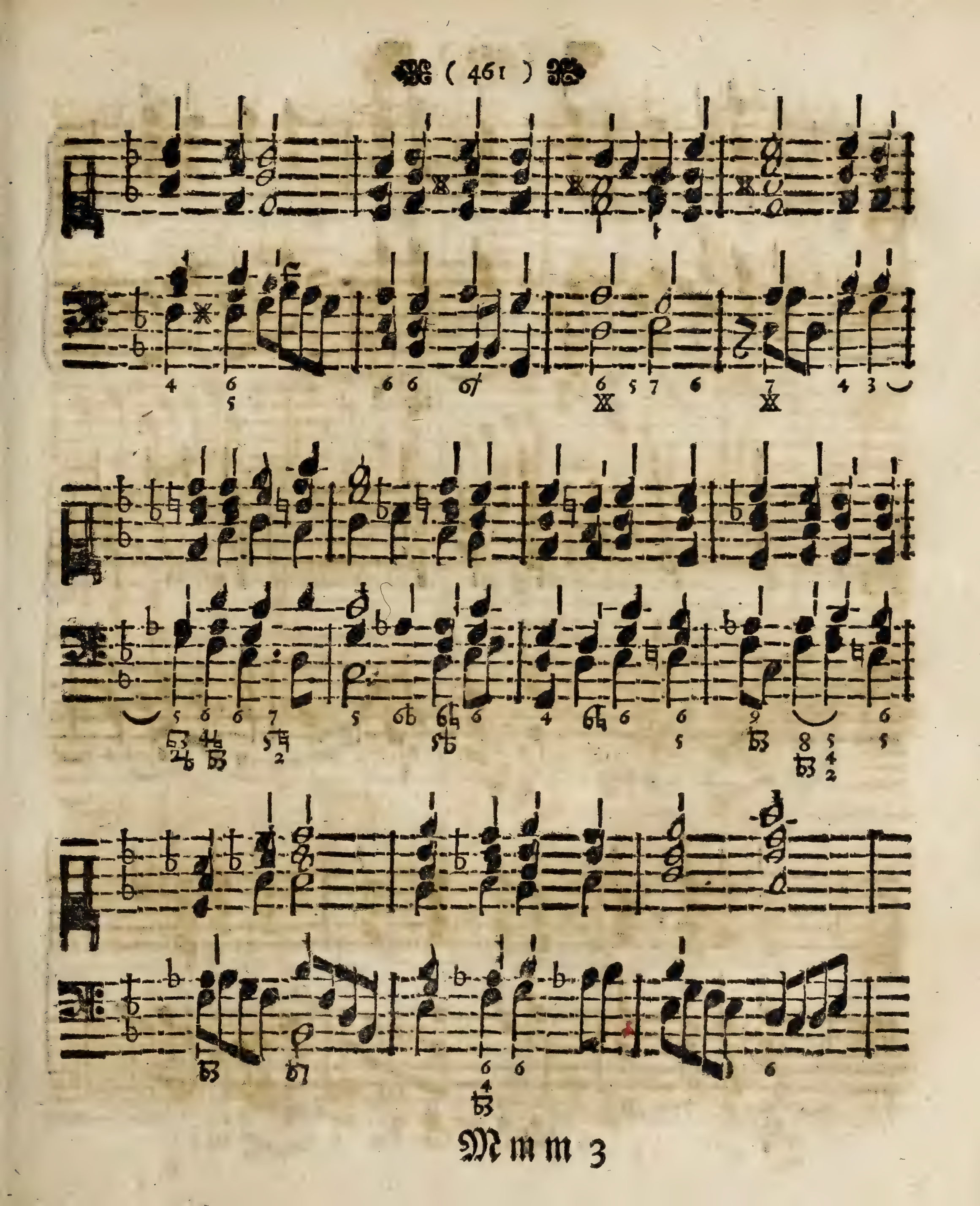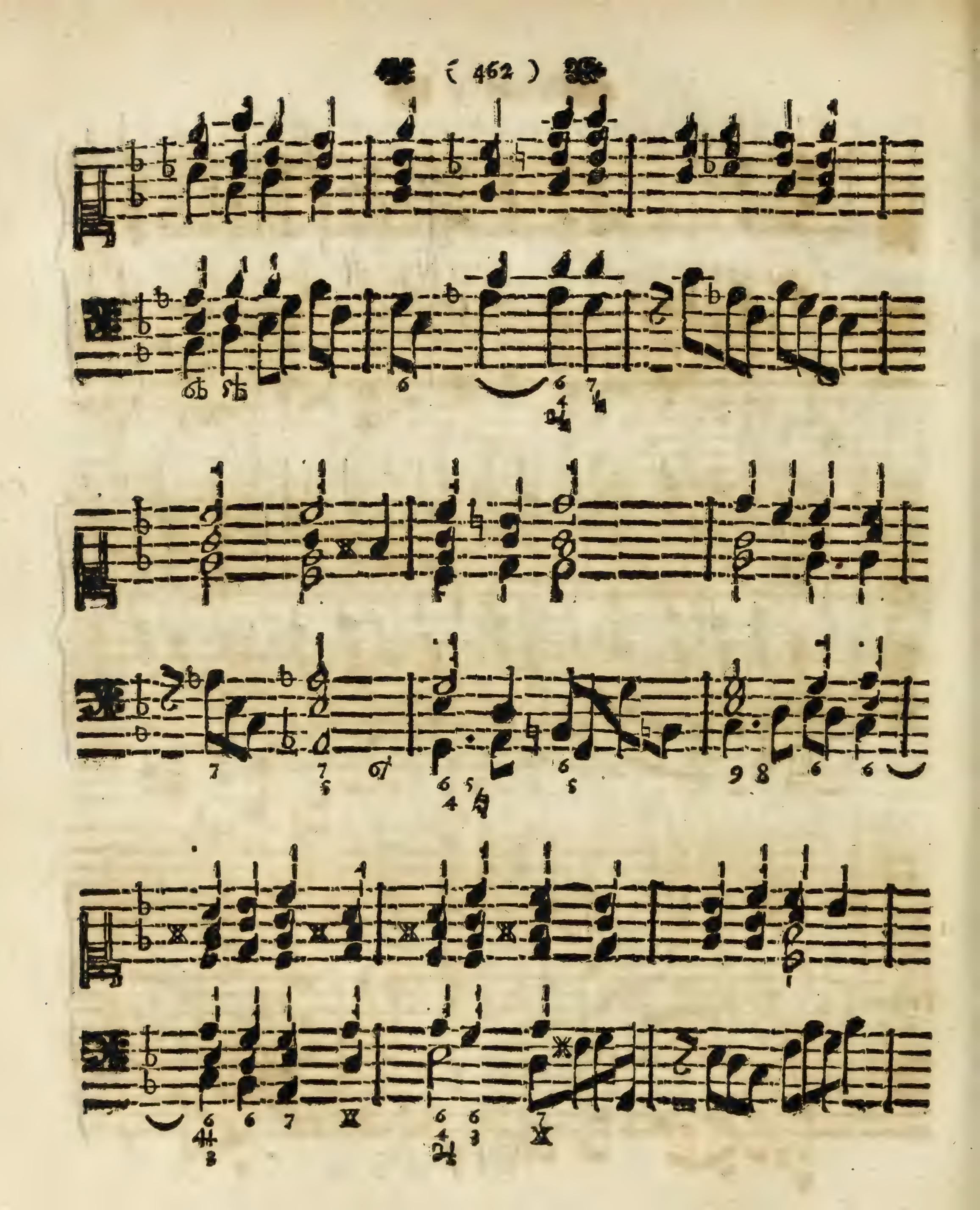




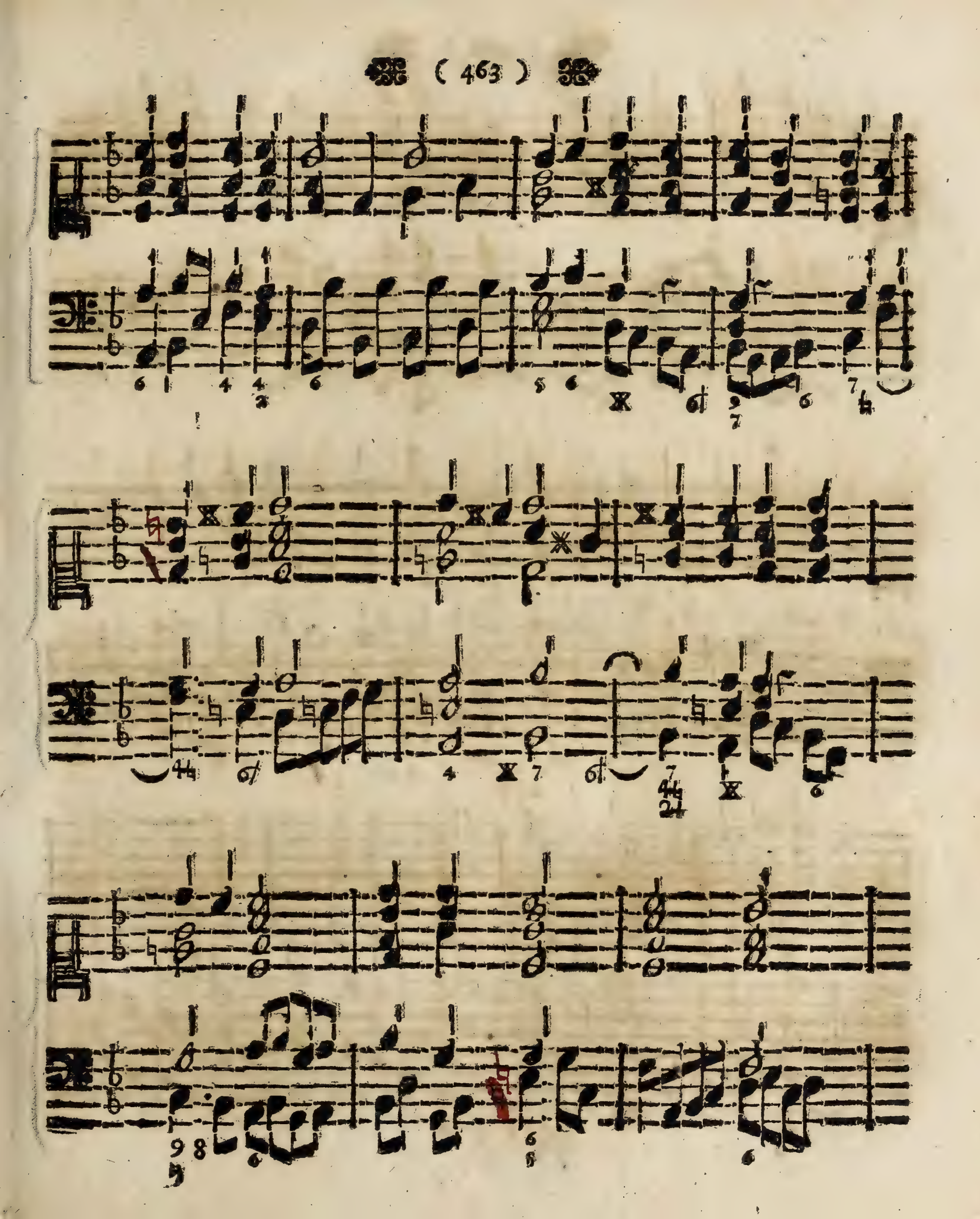
* See p 348 Prelude by Rameau
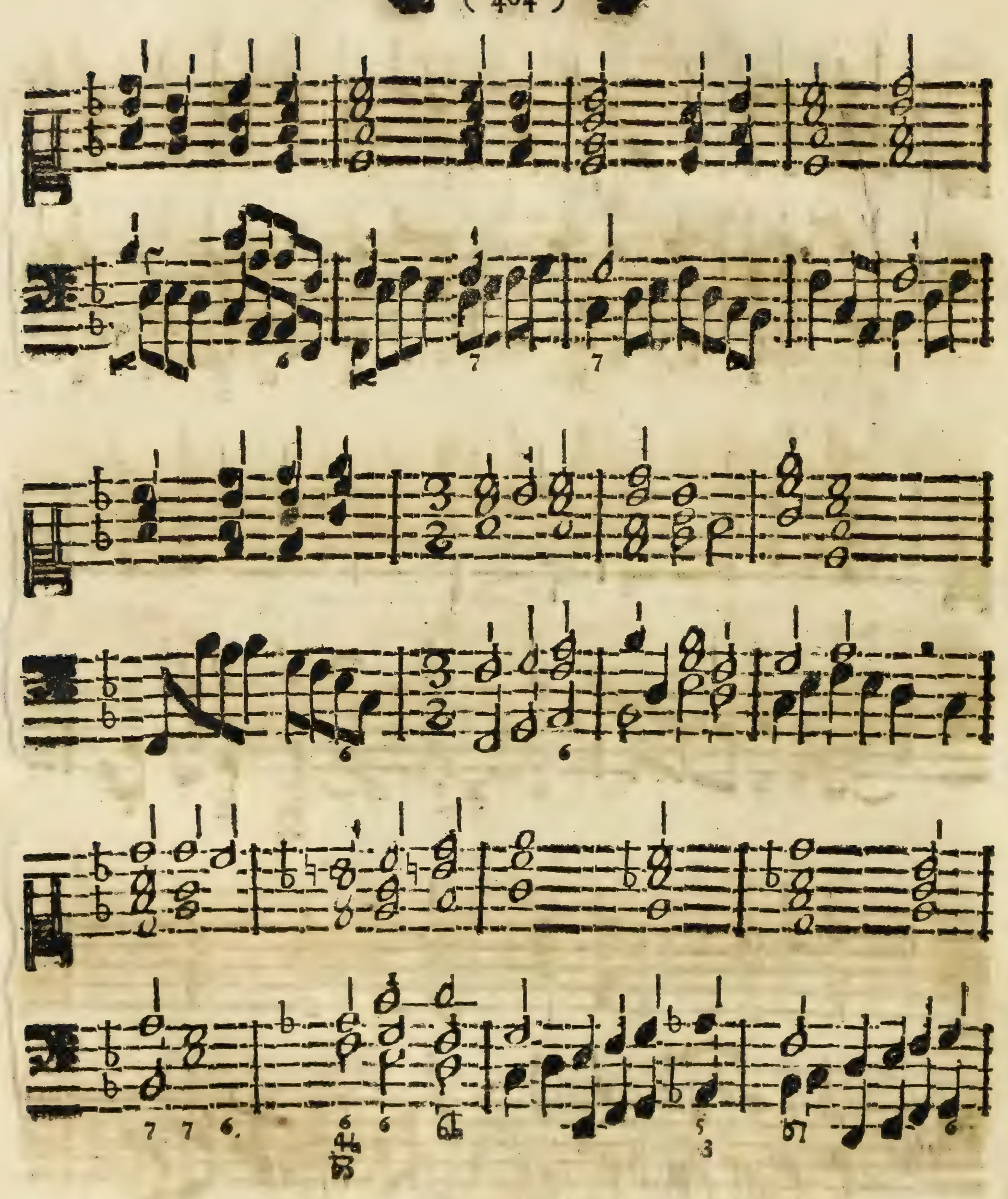
§. 11. Das vollstimmige Accompagnement dieses Exempels möchte ohngefehr also ausfallen:
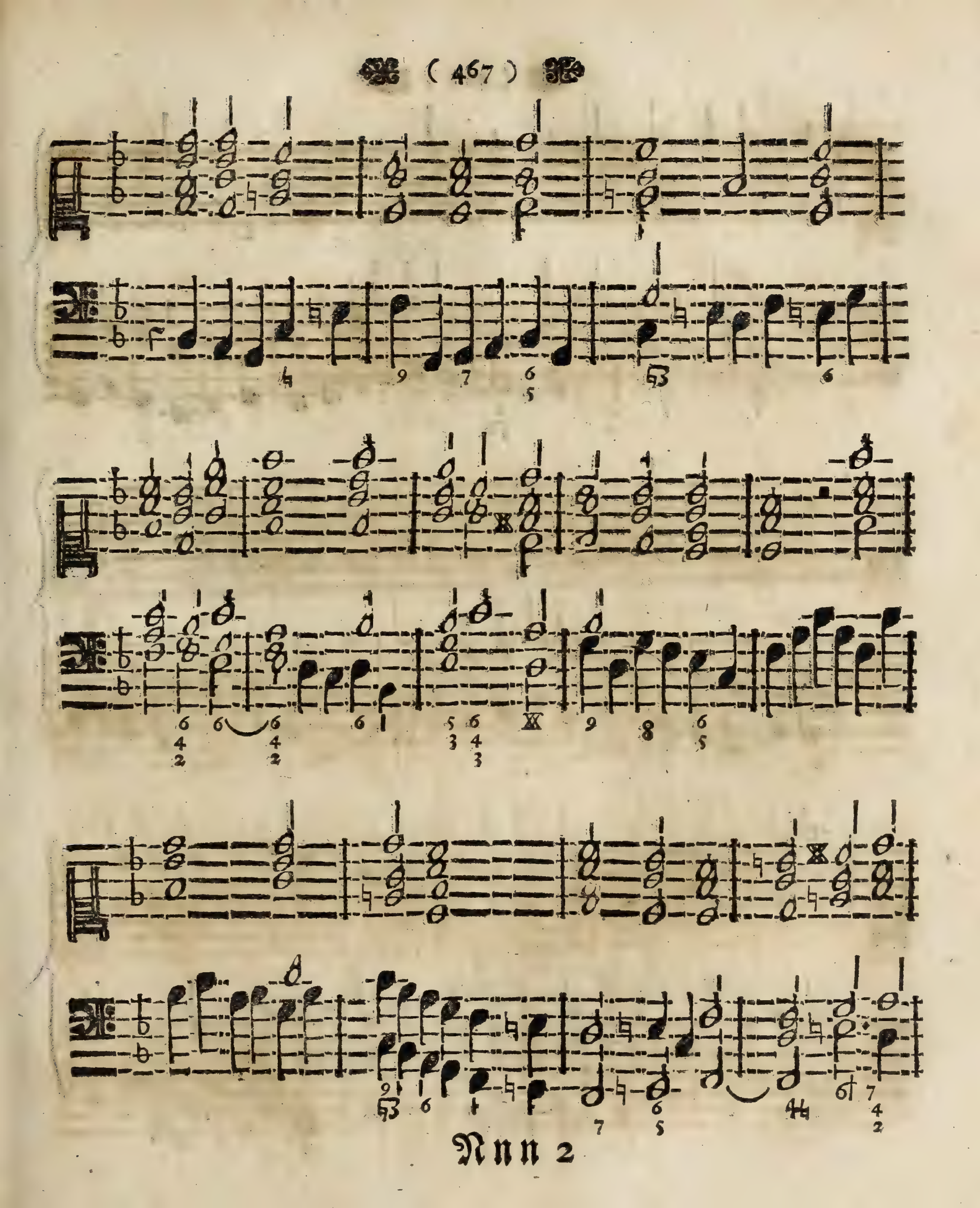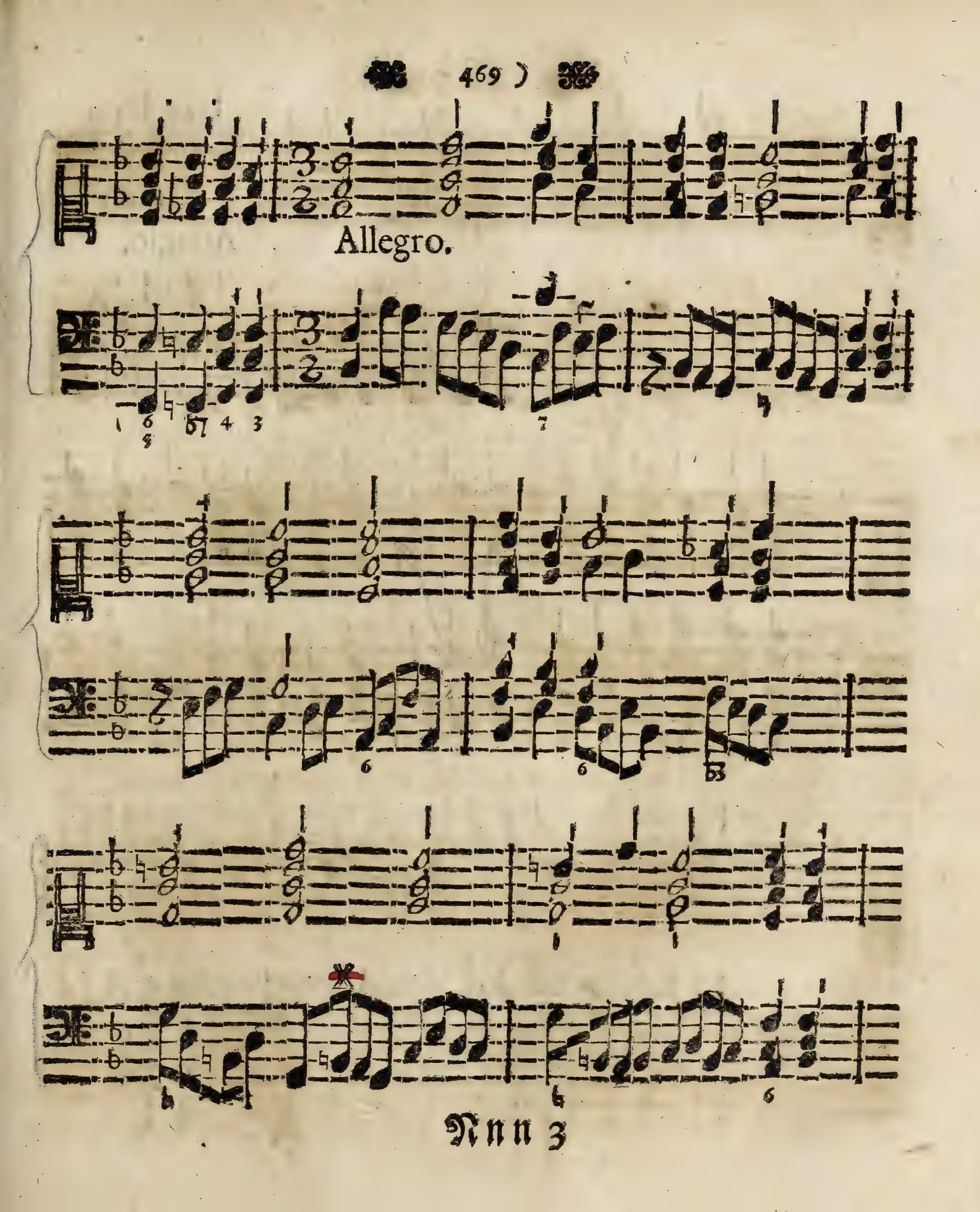






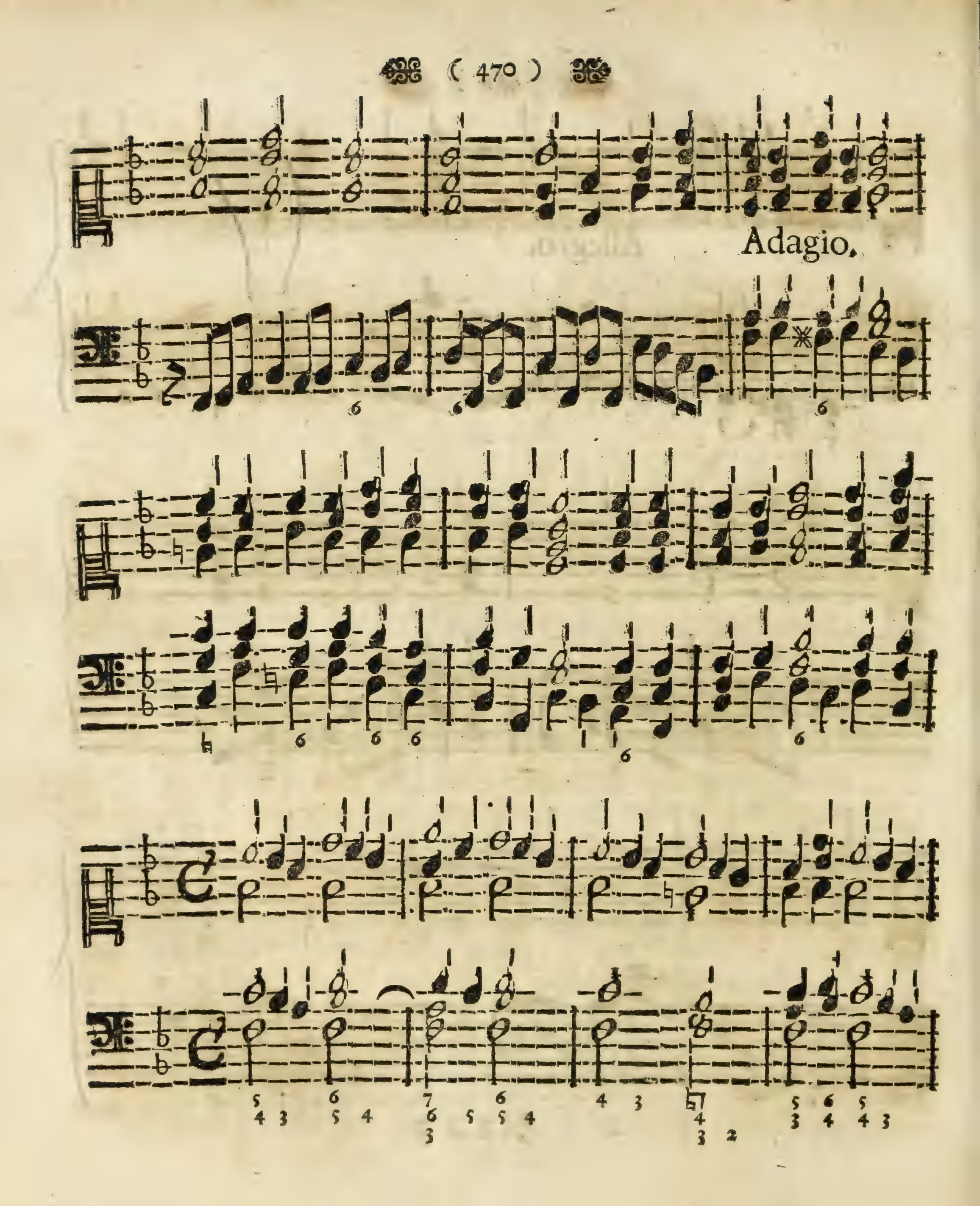


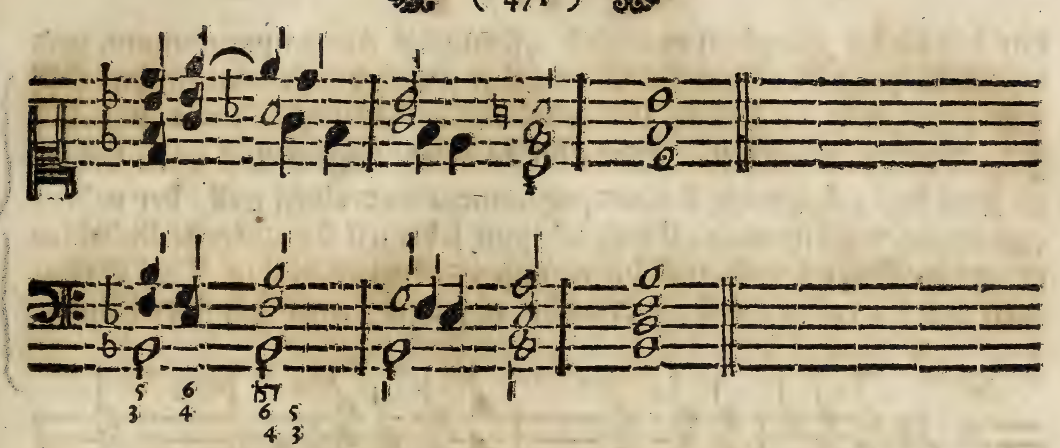




Adagio.


Allegro.

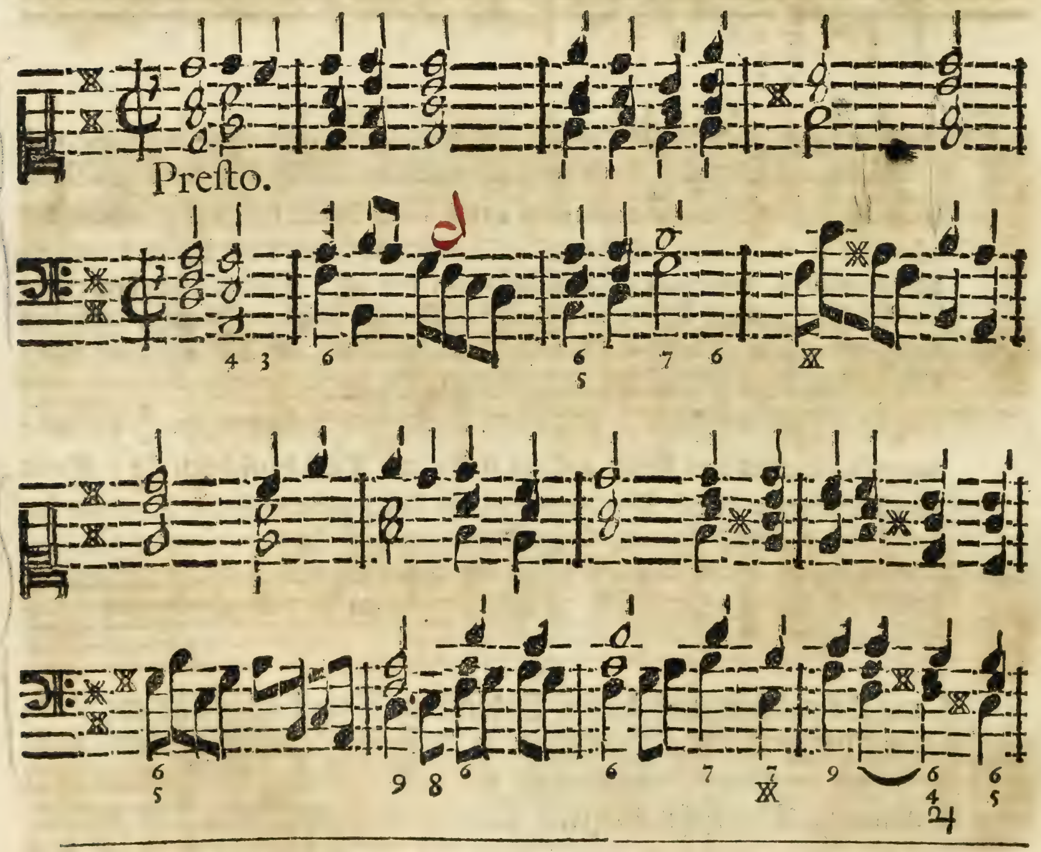

Adagio.



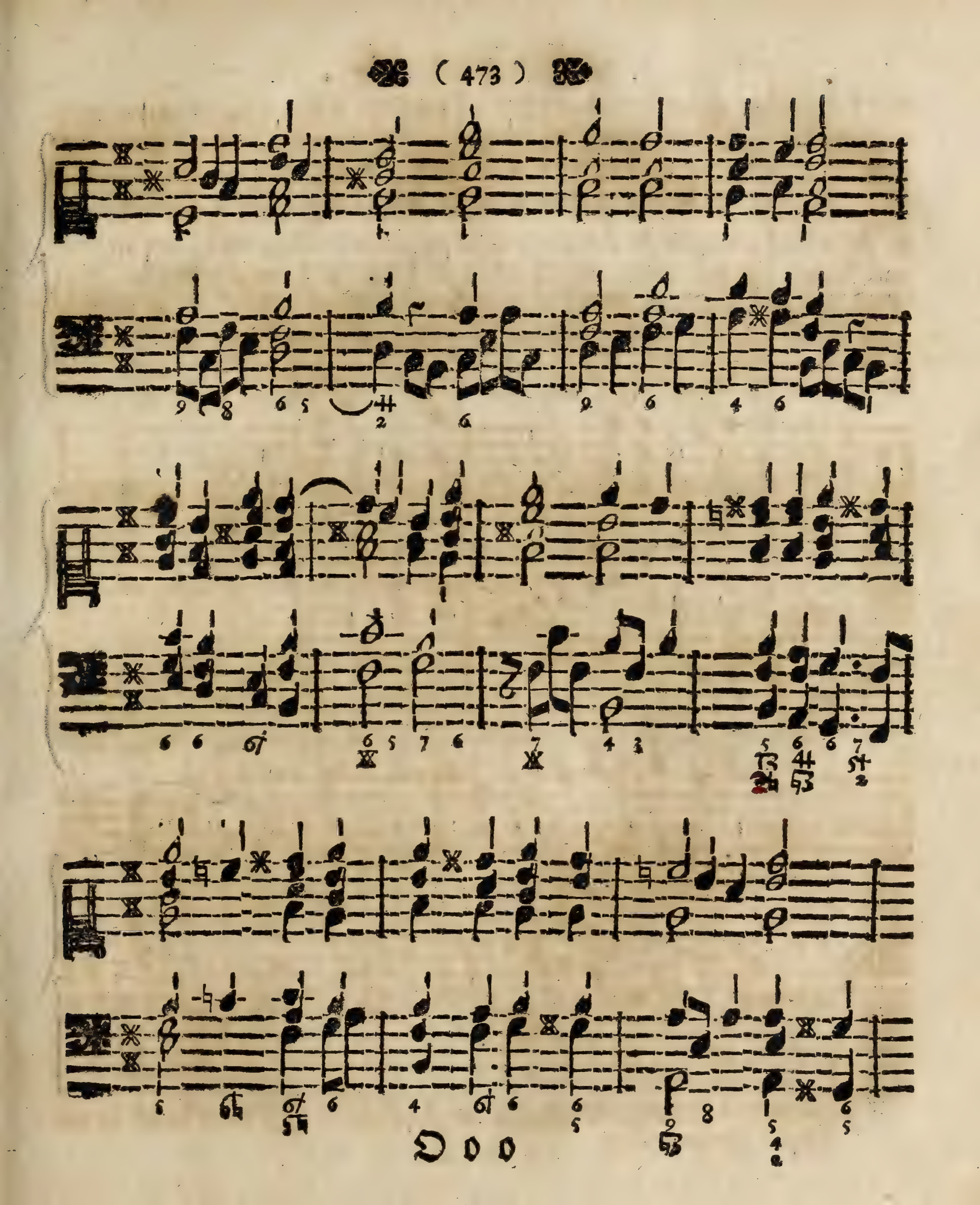
NB. In dem 14ten Tacte dieses Exempels ist Anticipatio resolutionis 6tæ ligatæ, und in dem darauff folgenden Tacte Anticipatio resolutionis Qvartæ zu ersehen. Diese letztere findet sich wiederum in dem 11ten Tacte des nachfolgen $\frac{3}{2}$ Tactes der allerletzte in 7. Tacten bestehende ordinaire langsame Tact dieses Exempels hat folgende 4. Anticipationes Resolutionum bey sich. Nehmlich in dem ersten Tacte desselben wird Resolutio Qvintæ syncopatæ anticipiret; welches auff eben diese Arth in dem andern Tacte geschiehet. In dem 3ten Tacte ist Anticipatio Resolutionis Tertiæ syncopatæ; und in dem 5ten Tacte Anticipatio Resolutionis 6tæ syncopatæ zu ersehen. Endlich observire man in dem ersten $\frac{3}{2}$ dieses Exempels, die unter dem letzten 4tel des Basses mit Fleiß bezeichnete ($\frac{5}{3}$) Denn weil dasselbige as durch Verdoppelung des Basses nicht mehr im Sprunge stehen bleibet, wie nach dem eintzeln geschriebenen Basse die Intention des Componisten gewesen, so muß man solche Noten nothwendig ausdrücklich beziffern, wofern sie der Accompcgnist nicht nach der ordinairen Regel intransitu frey durch passiren lassen soll.

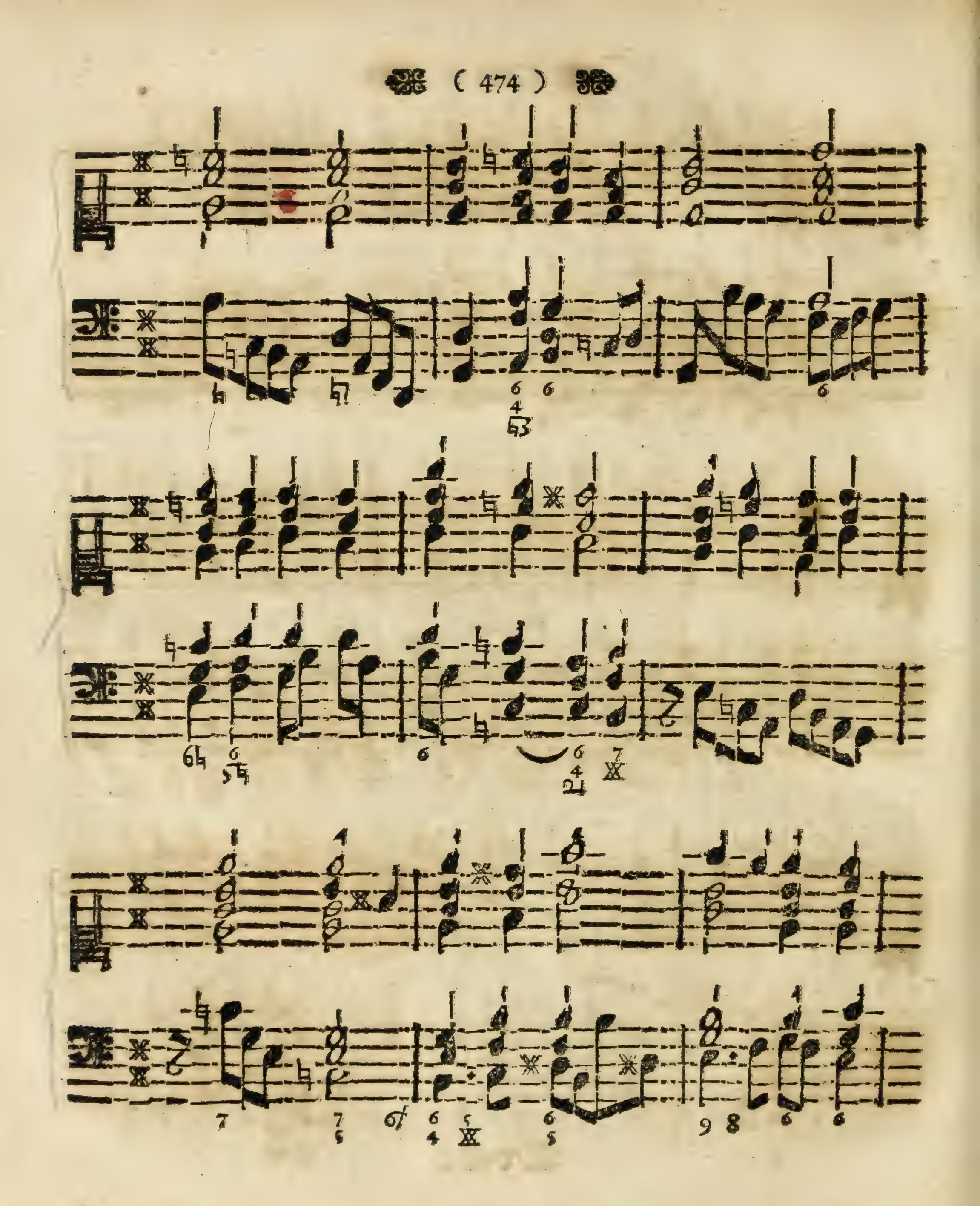
§. 12. Es wächset uns dieses Capitel im Druck allzusehr an, weswegen wir auff eine solche Verkürtzung desselben dencken müssen, welche doch denen Incipienten in unsern vorgenommenen Exercitio wenig oder keinen Schaden thun möge. Diesen nach verlassen wir erstlich das

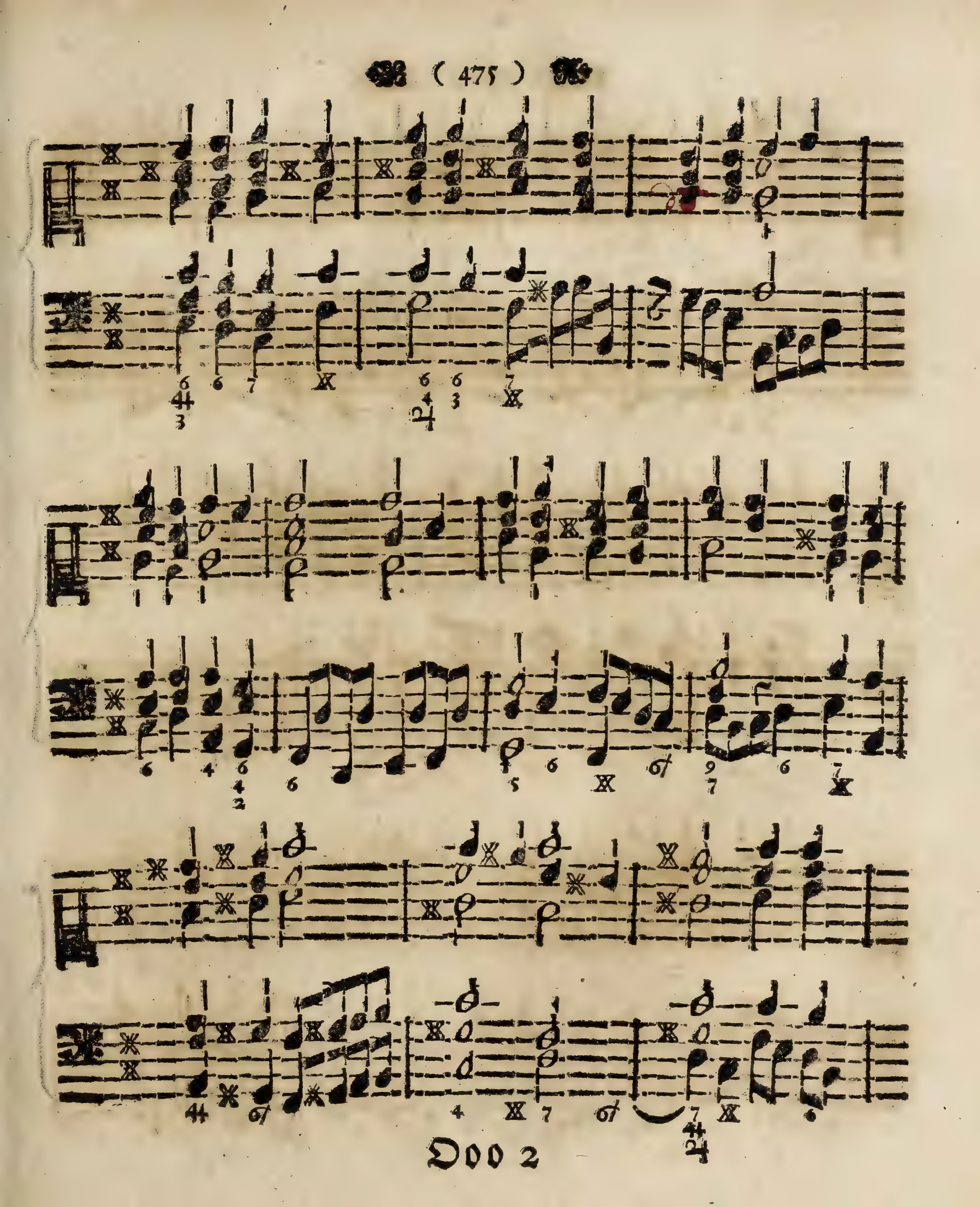
das biß hieher gnugsam exercirte 4stimmige Accompagnement, und transponiren unser General-Exempel so gleich vollstimmig in das D ✕ und zwar mag es hier in der Kleidung des Semi-allabreve und des $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ Tactes aufftreten. Wer aber in denen folgenden Tonen vorhero gern das 4stimmige Accompagnement exerciren will, der nehme aus denen vollstimmigen Exempeln nur jederzeit die unterste Baß-Note vor die lincke Hand, und die eusersten 3. (wo es nöthig * 4) Stimmen vor die rechte Hand, so brauchet es weiter keines Kopffbrechens.
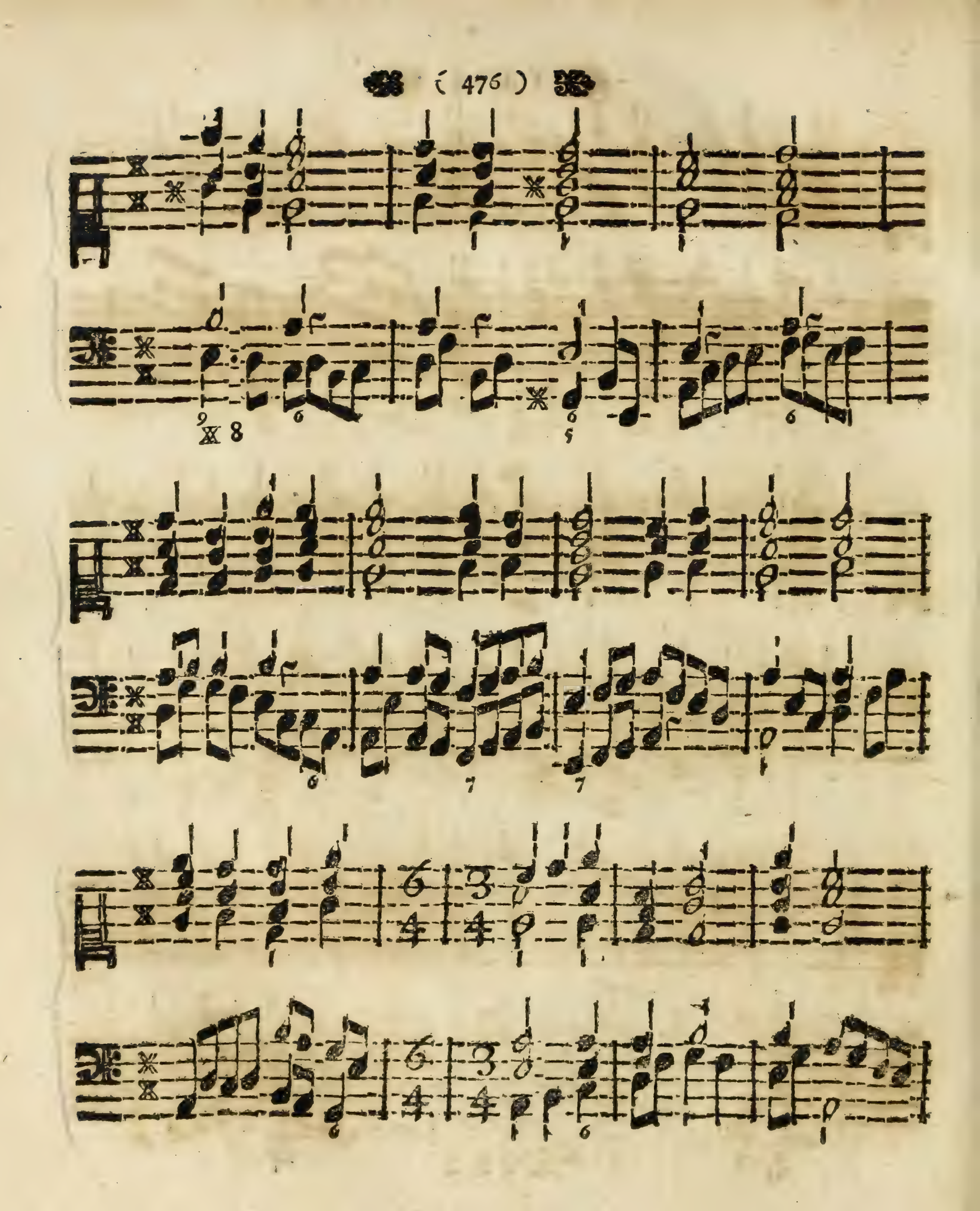


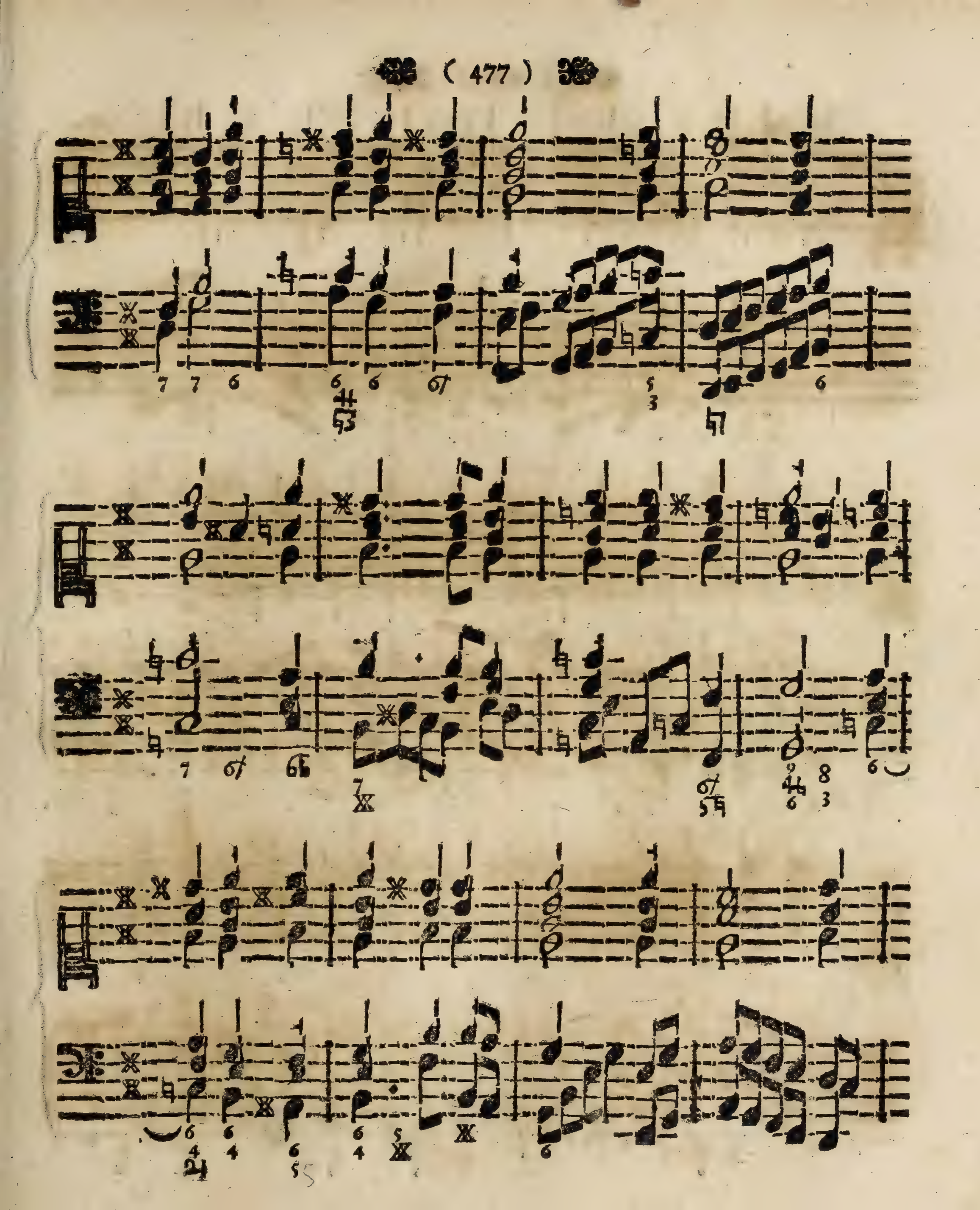
* Nehmlich in 5 stimmigen Sätzen, z. E. bey der Signatur $\binom{6}{5}$ wenn die 5te in der obersten Stimme lieget.
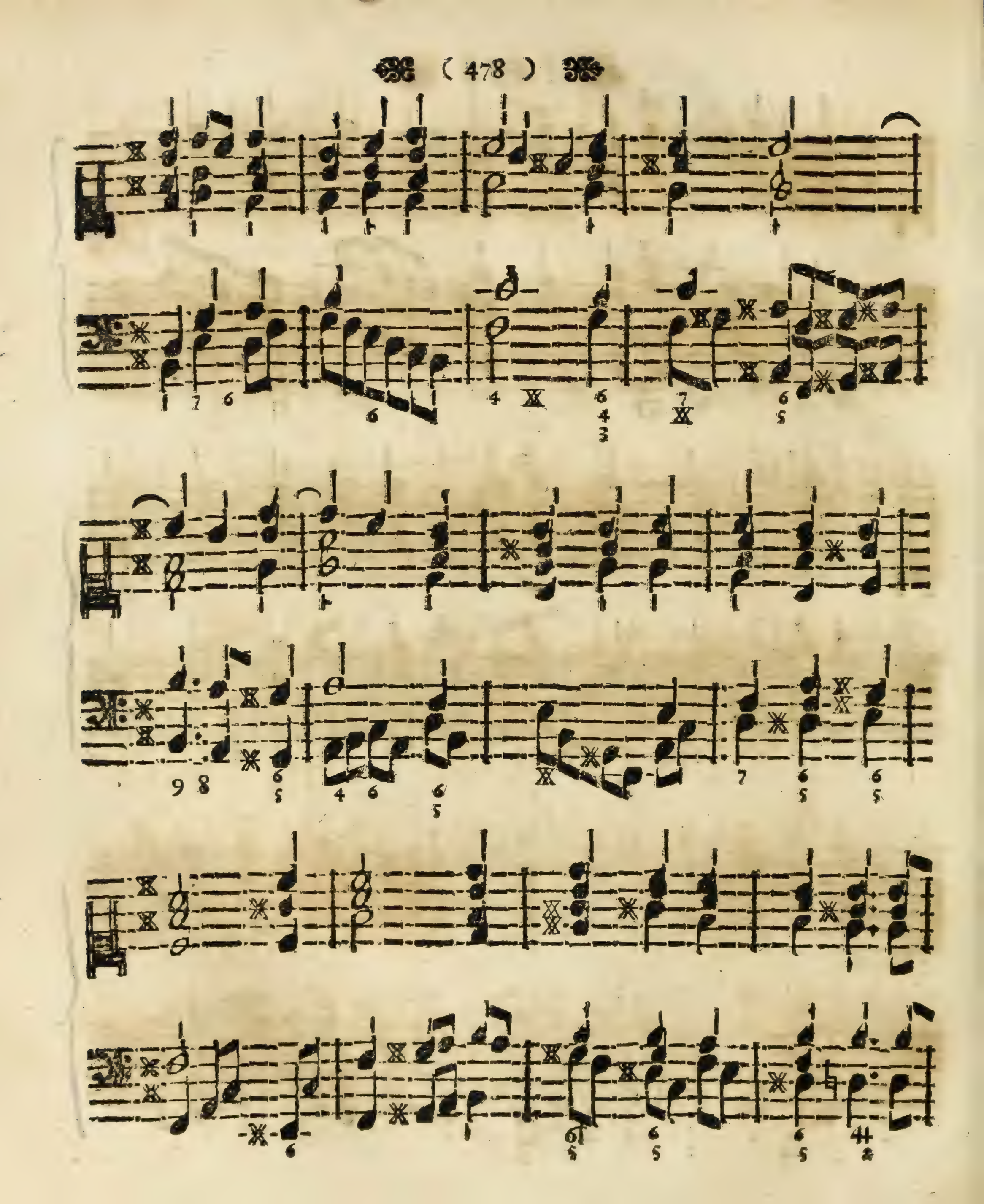


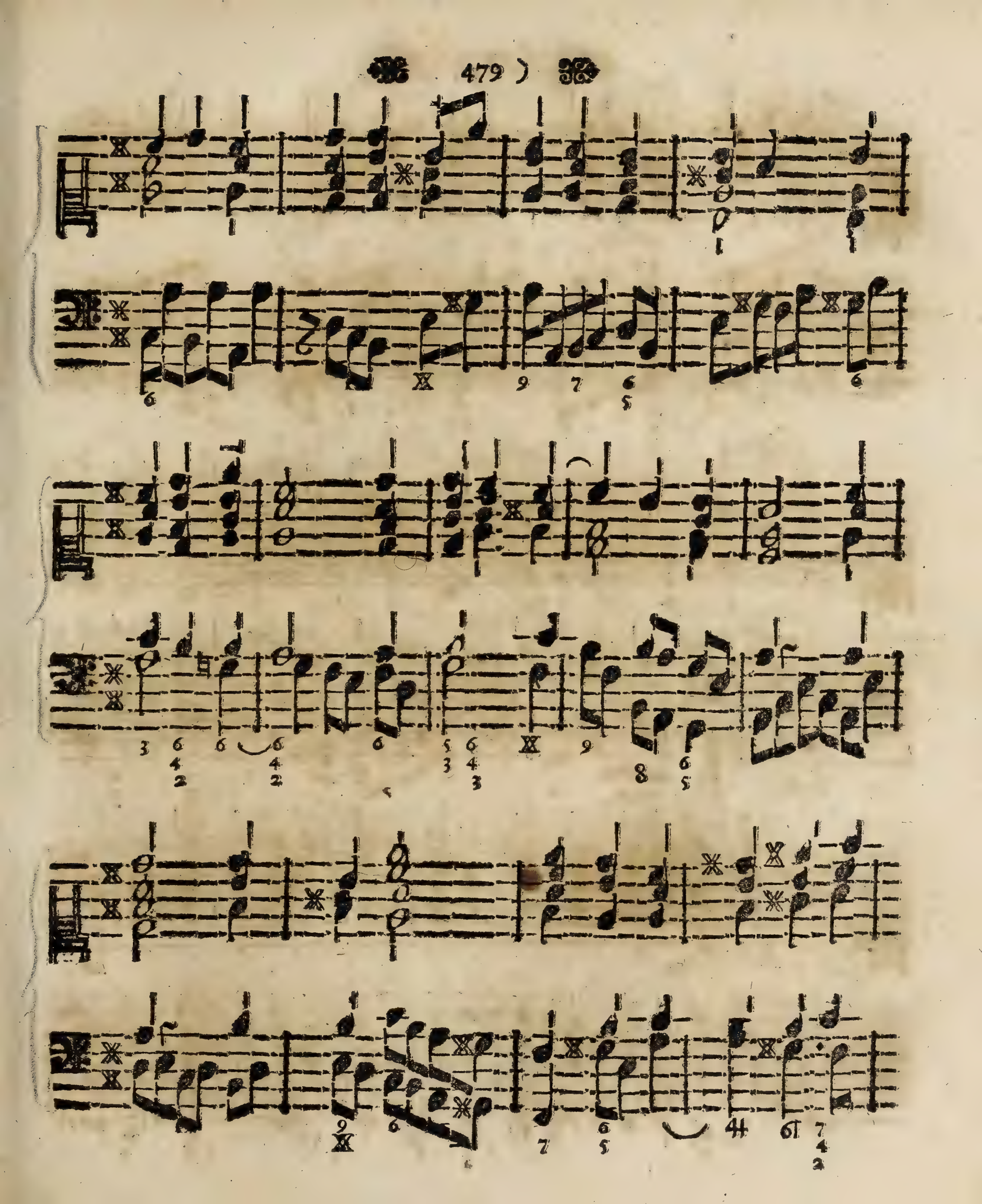


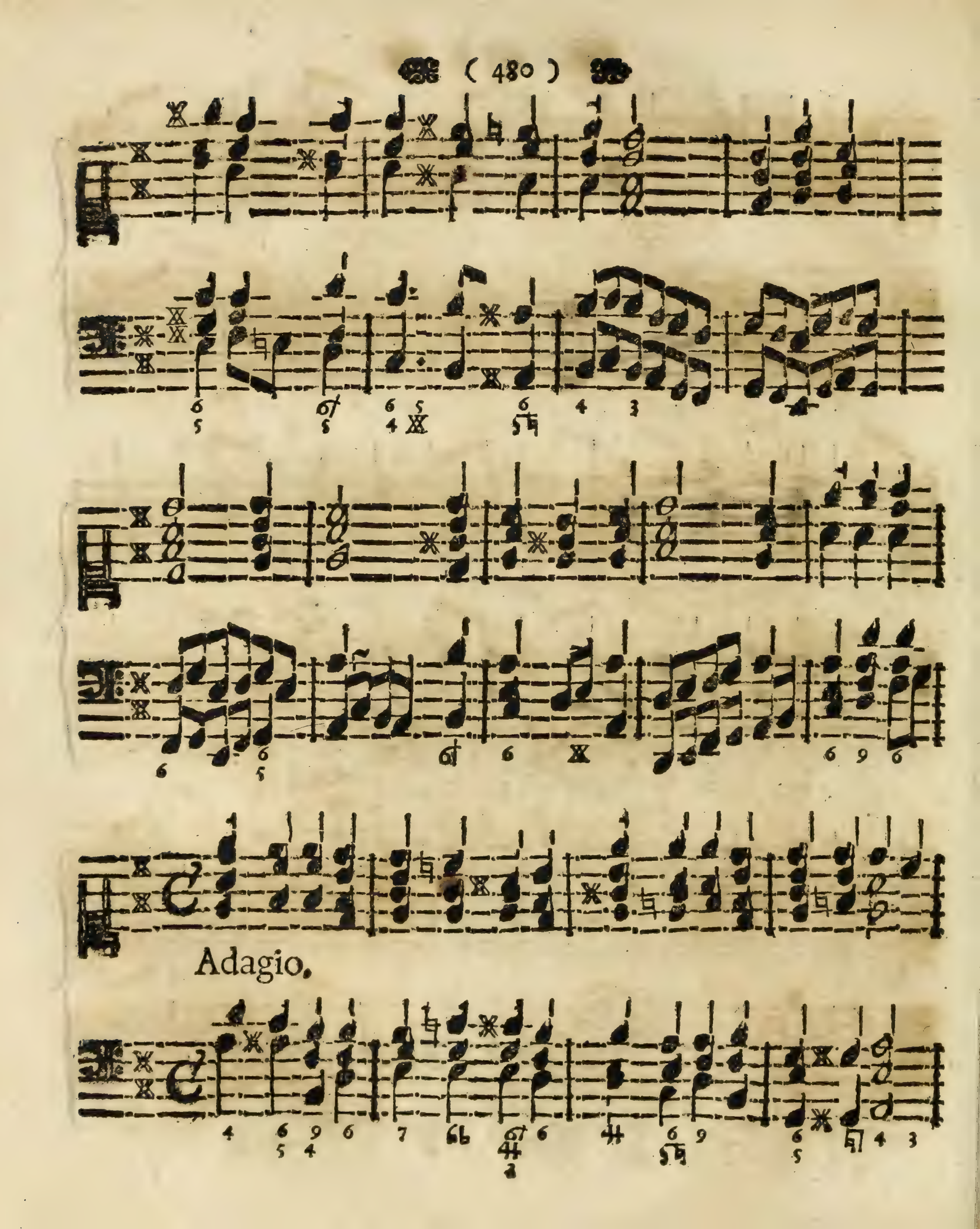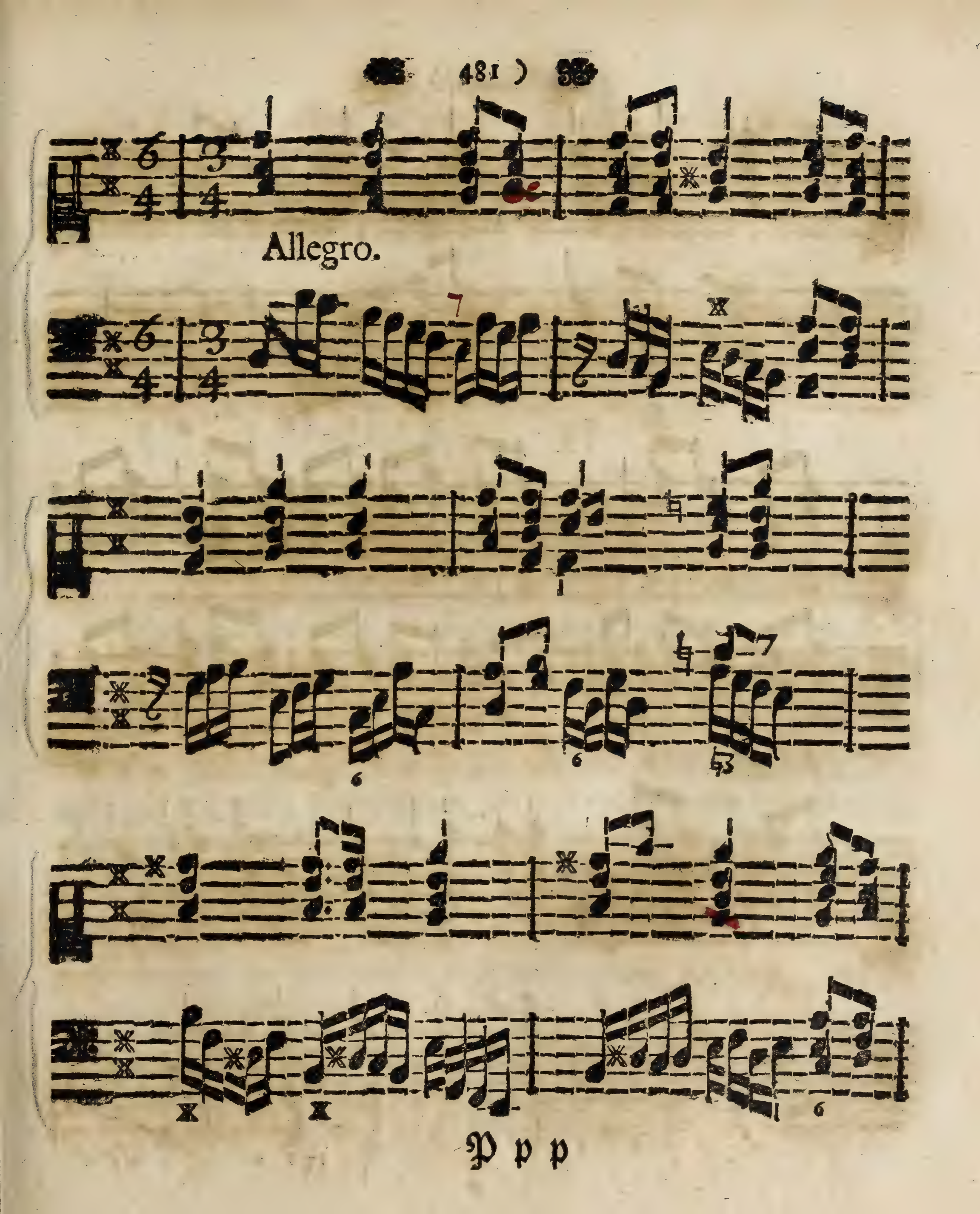




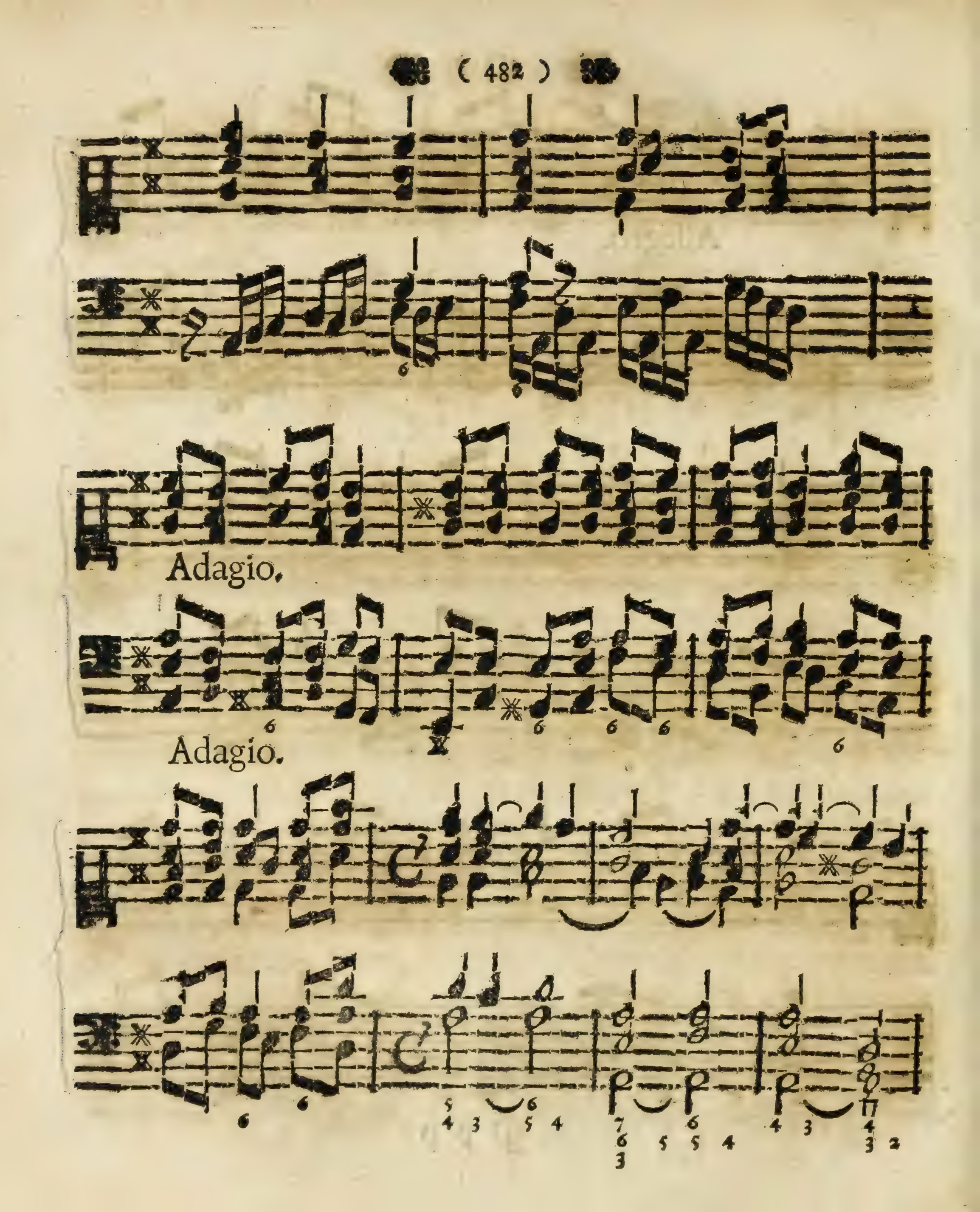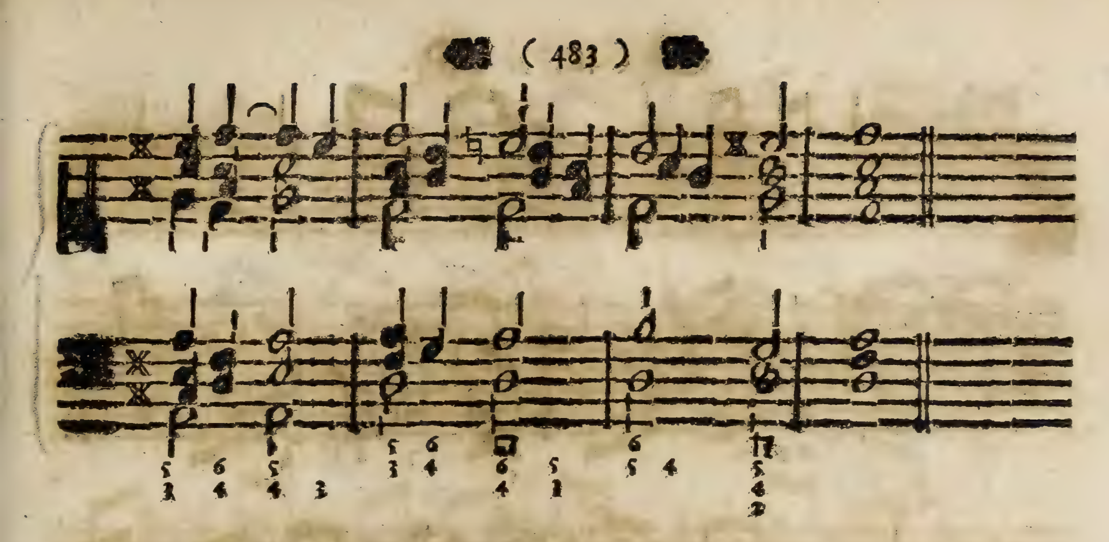







Adagio.

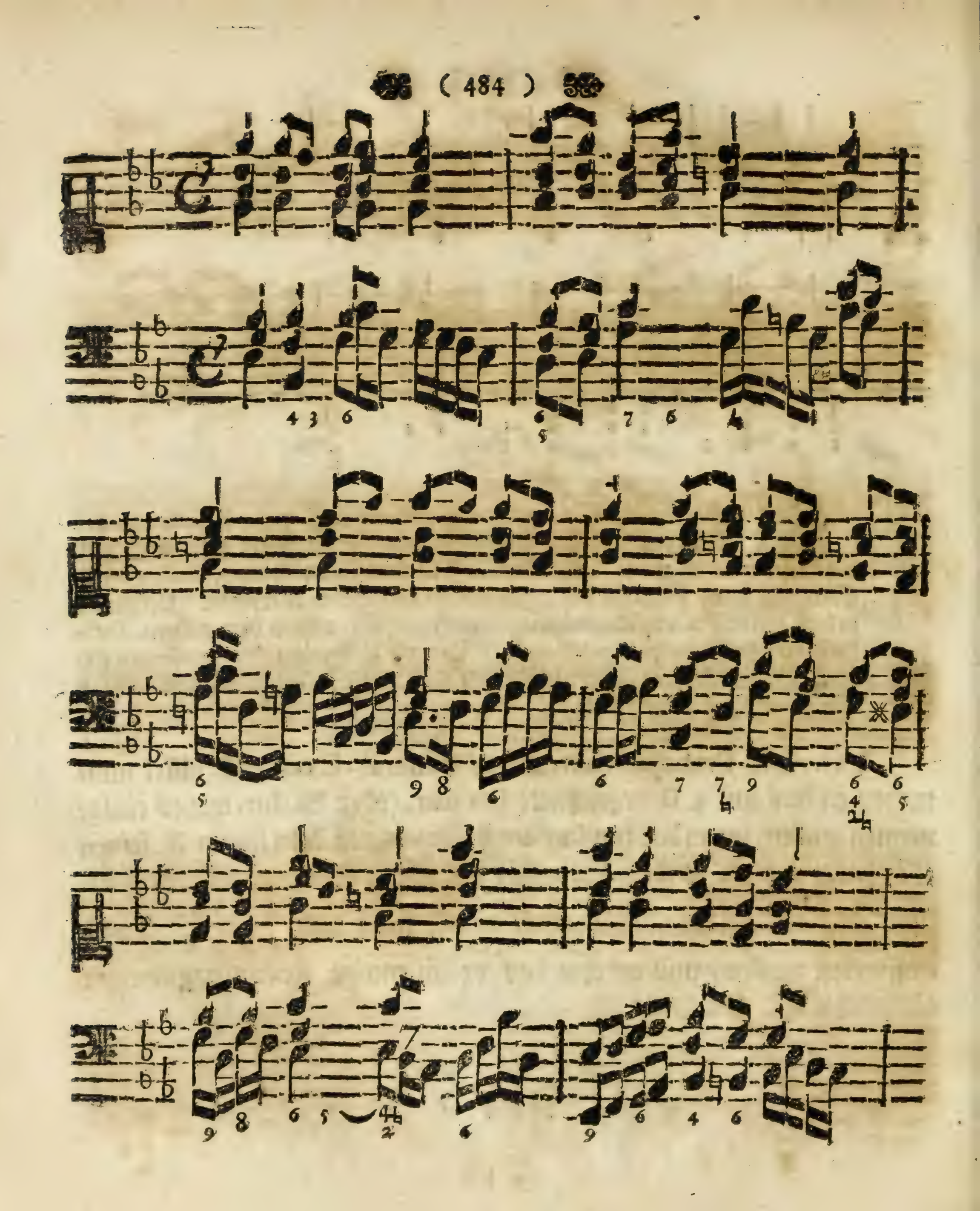

Allegro.
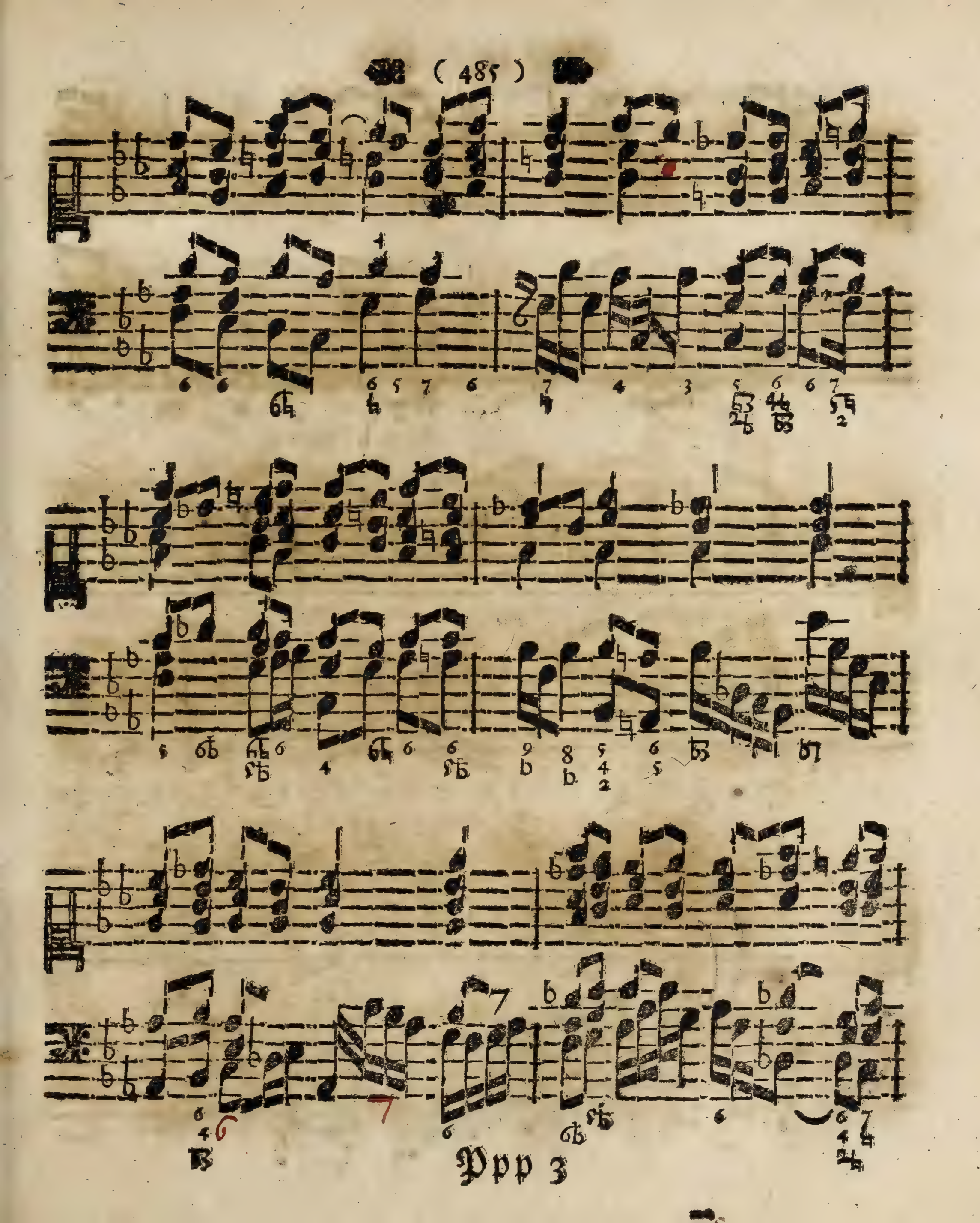

Adagio.
Adagio.

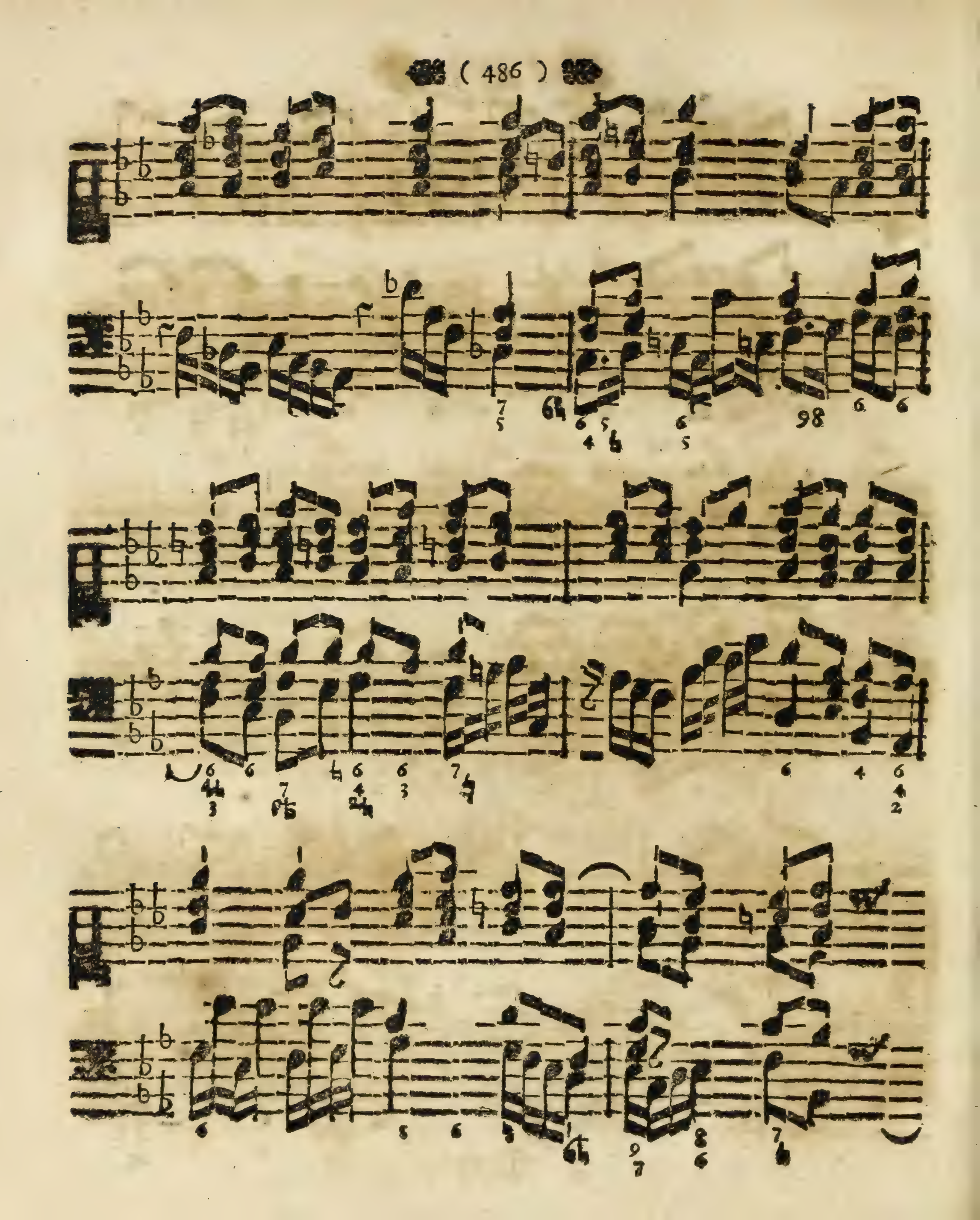


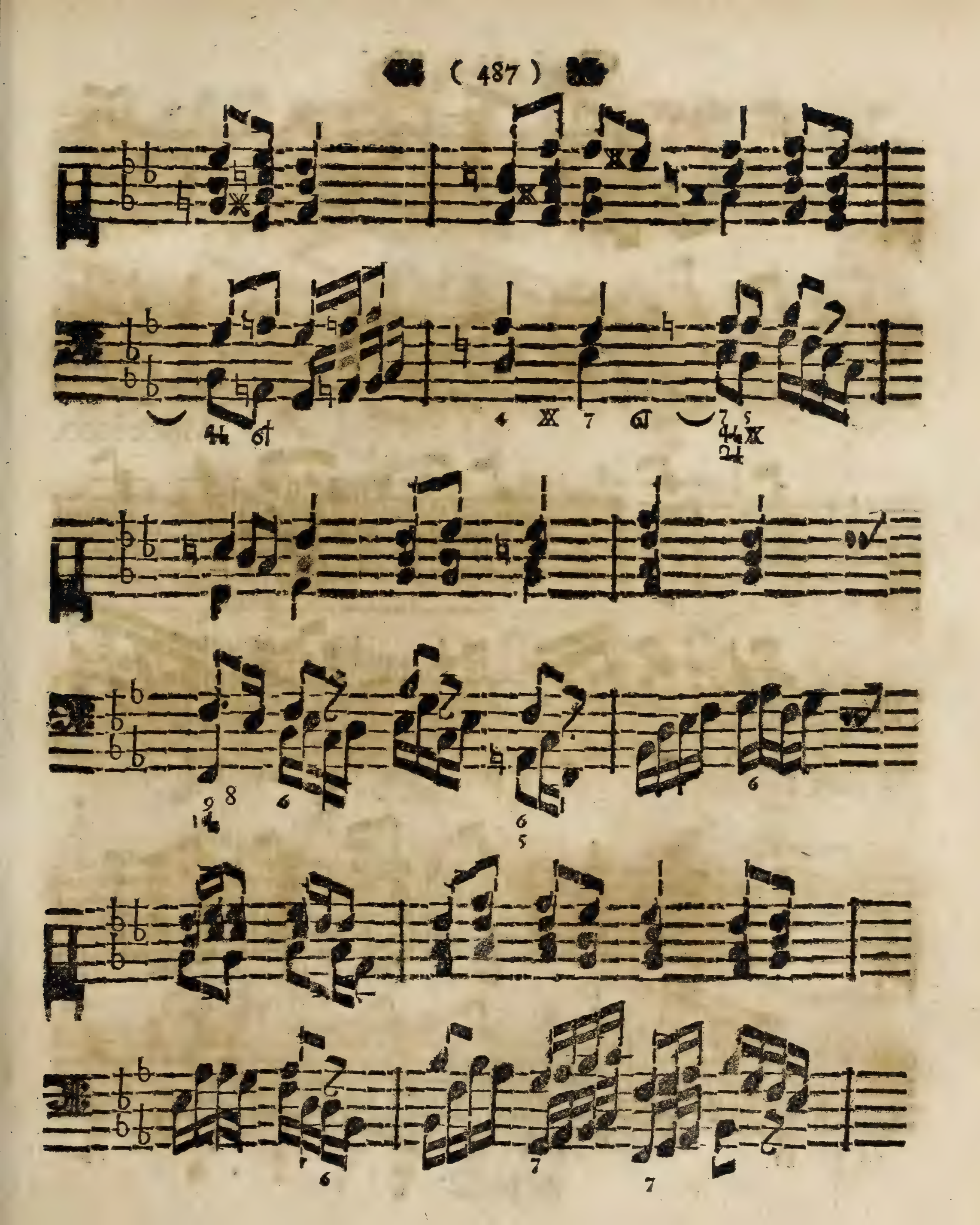
(NB. In dem 14ten Tacte dieses Exempels findet sich Anticipatio Resolutionis 6tæ ligatæ, und in dem 35ten Tacte wird Resolutio 7mæ mit Recht anticipiret, weil bey dieser 7me keine 5te stehen kunte. In denen allerletzten 7. Tacten dieses Exempels seynd folgende Anticipationes Resolutionum zu ersehen. Nehmlich in dem ersten Tacte wird resolutio qvintæ syncopatæ, und in dem andern Tacte Resolutio 6tæ syncopatæ anticipiret. Der 3te Tact zeiget Anticipationem Resolutionis Tertiæ syncopatæ, und der 5te Tact, Anticipationem Resolutionis 6tæ syncopatæ.)

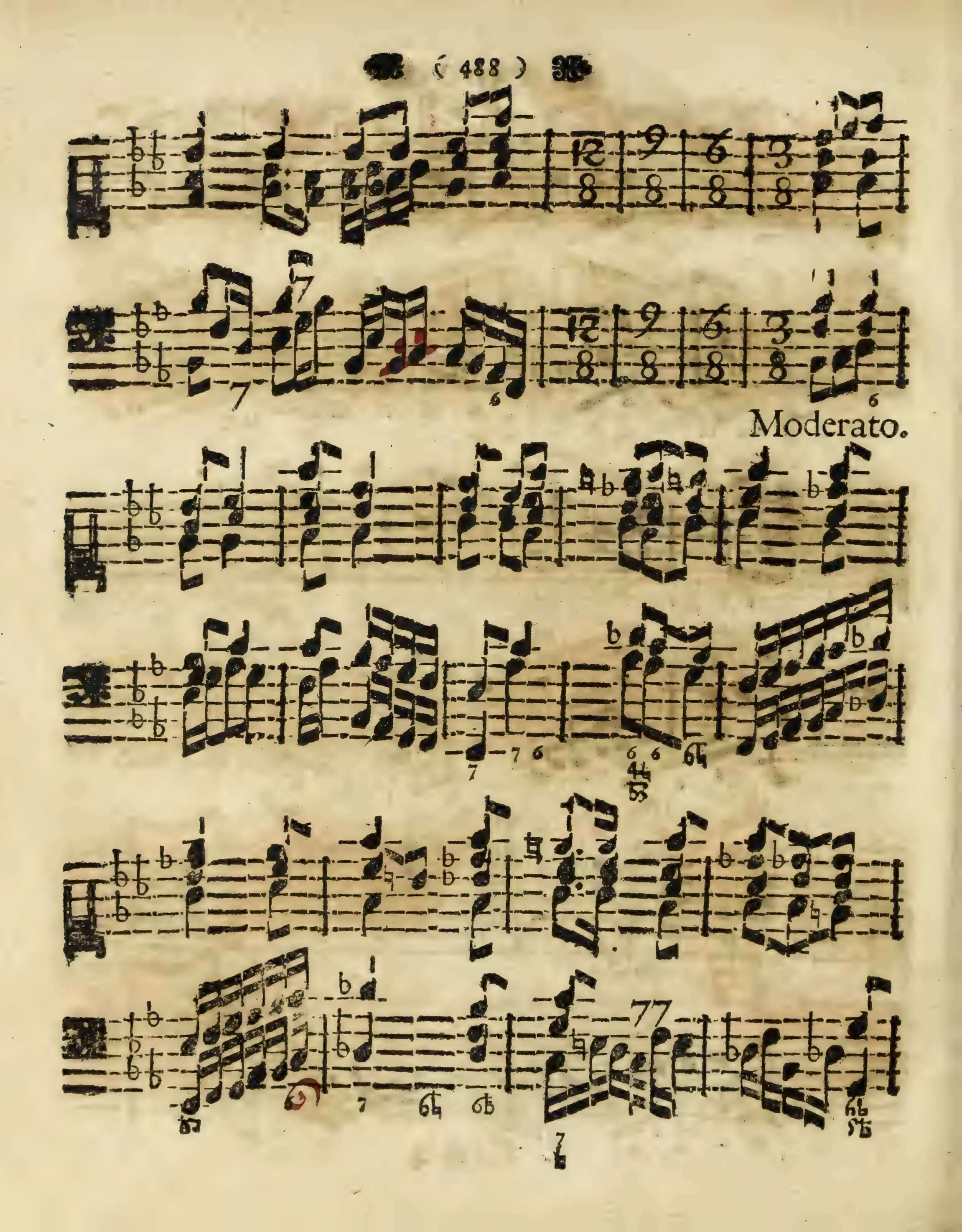
§. 13. Die Transposition unsers General-Exempels fället nunmehro in das mit 3. B. bezeichnete Dis dur, (oder Es dur, wie es einige nennen wollen, wenn der fundamental-Clavis auff dem spatio E. seinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) wobey wir wiederum in der Kleidung des ordinairen langsamen Tactes, nebst dem $\frac{3}{8}\,\frac{6}{8}\,\frac{9}{8}\,\frac{12}{8}$ Tacte aufftreten wollen, und möchte das vollstimmige Accompagnement ohngefehr also gerathen:


4 3 6
6
5
7 6
4
6
5
9 8
6
6
7
7
9
6
4
2
6
5
9
8
6 5
4
2
6
9
6
4 6
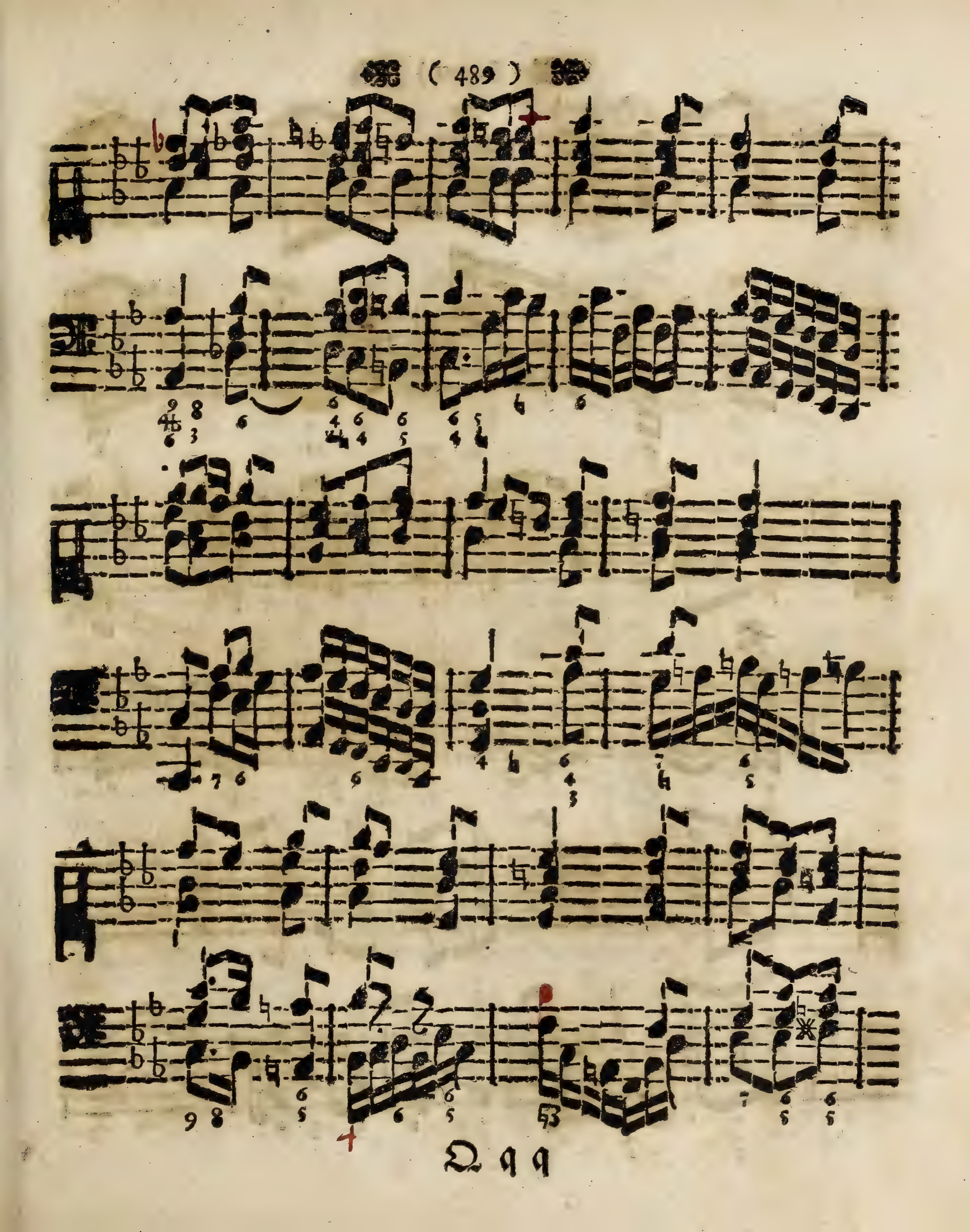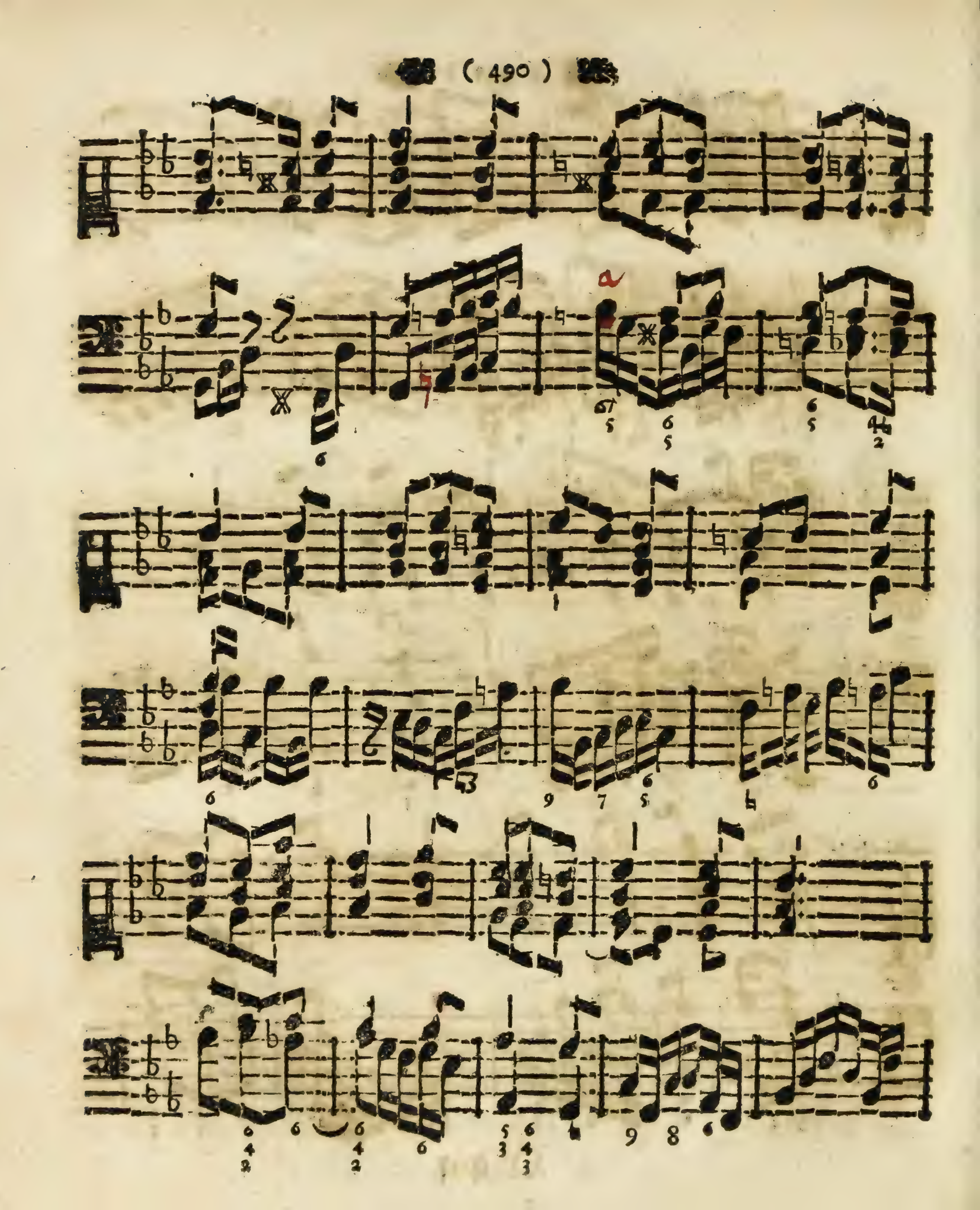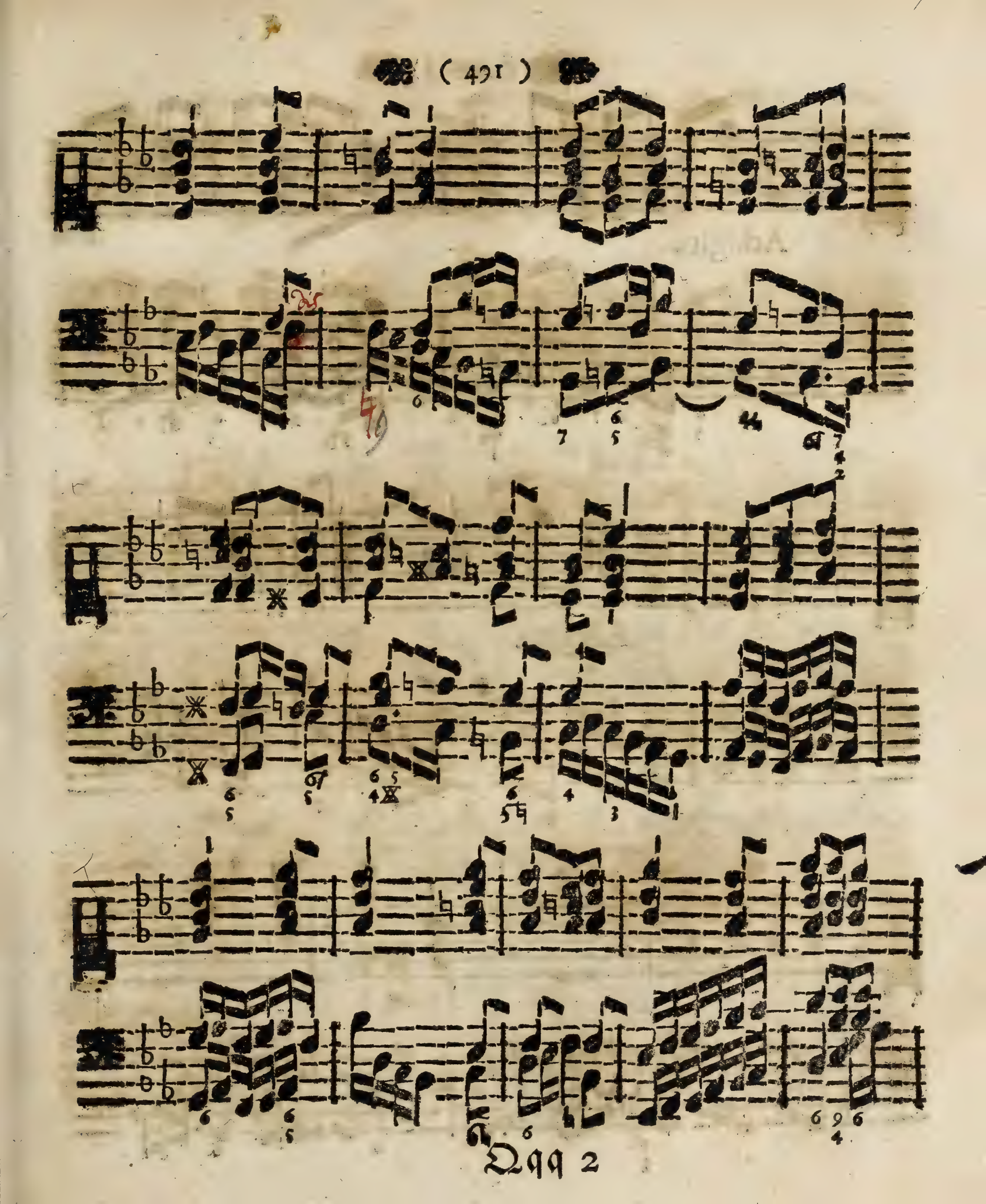






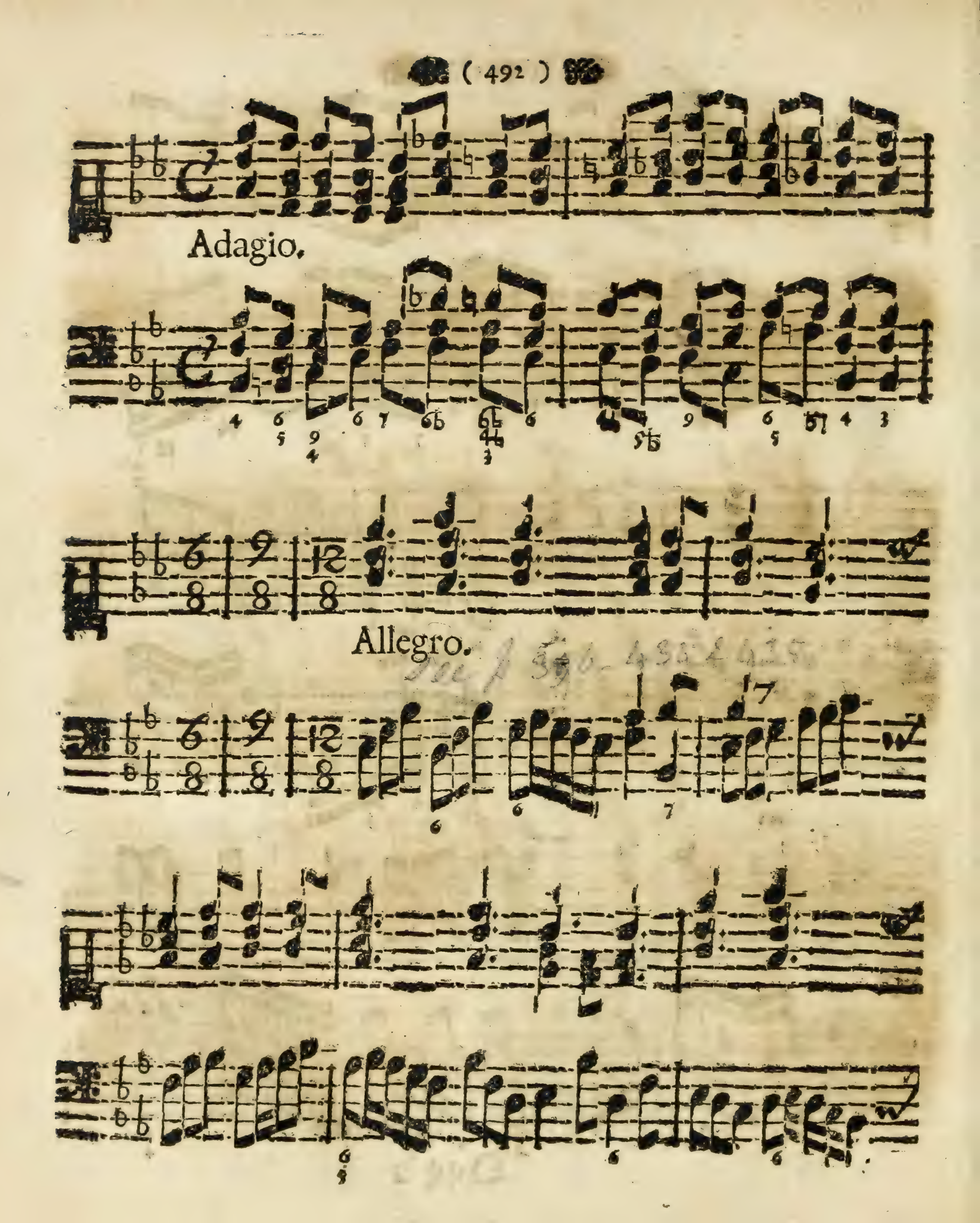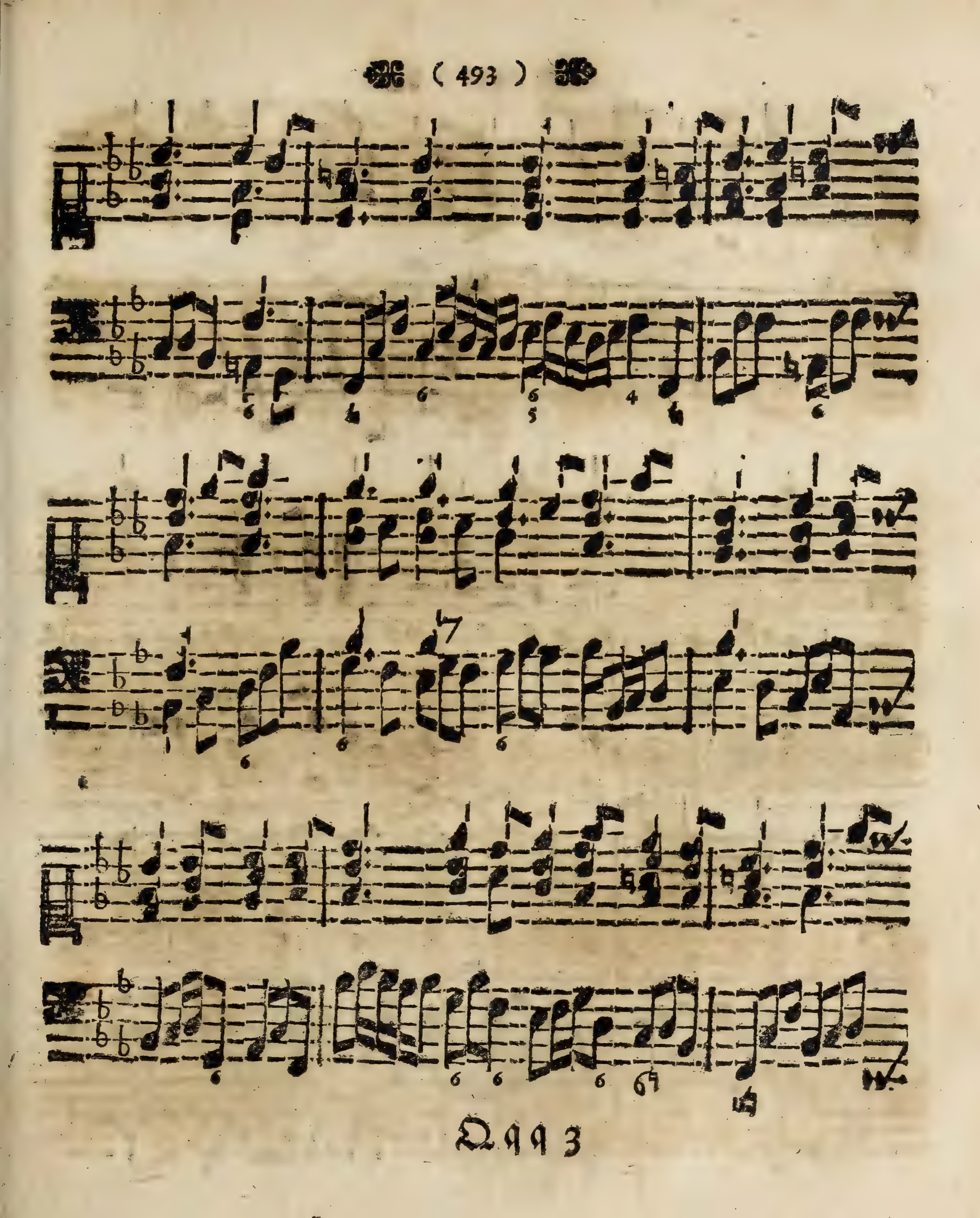


Moderato.
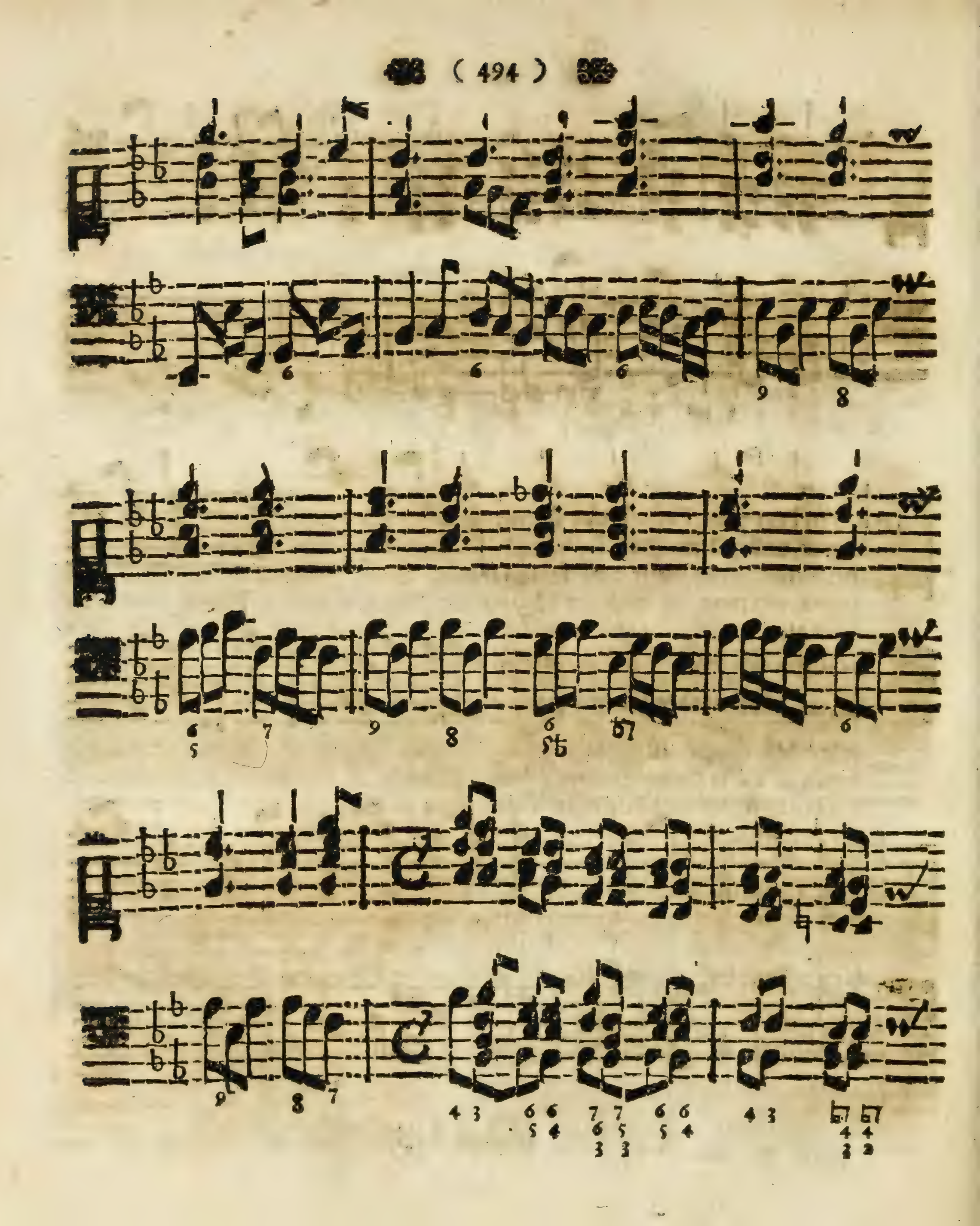


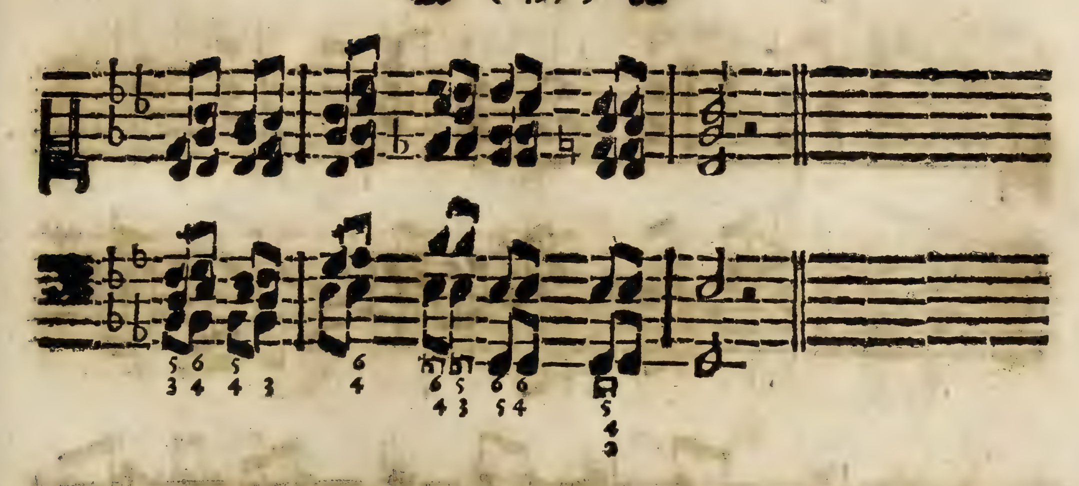





Adagio.
Allegro.

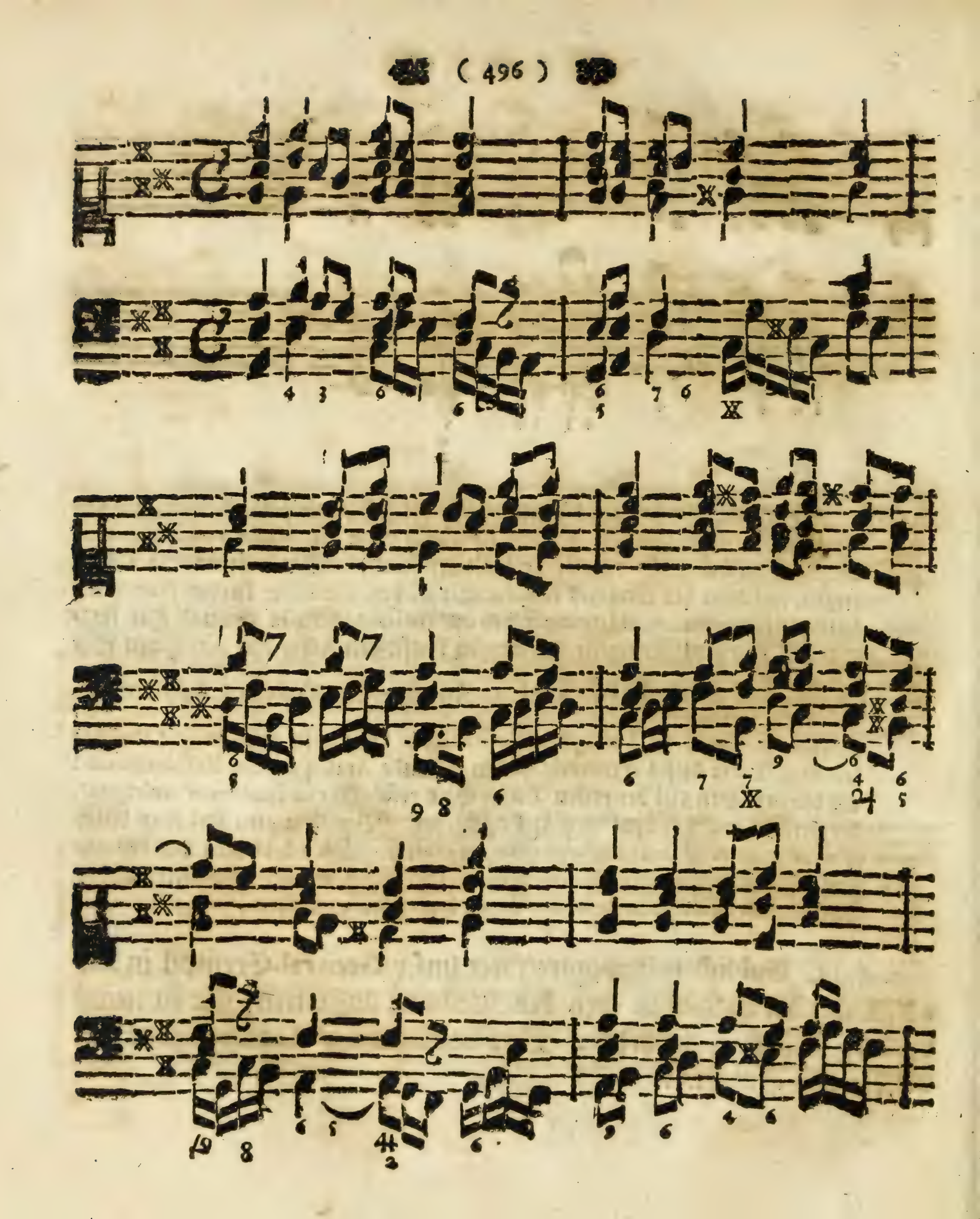


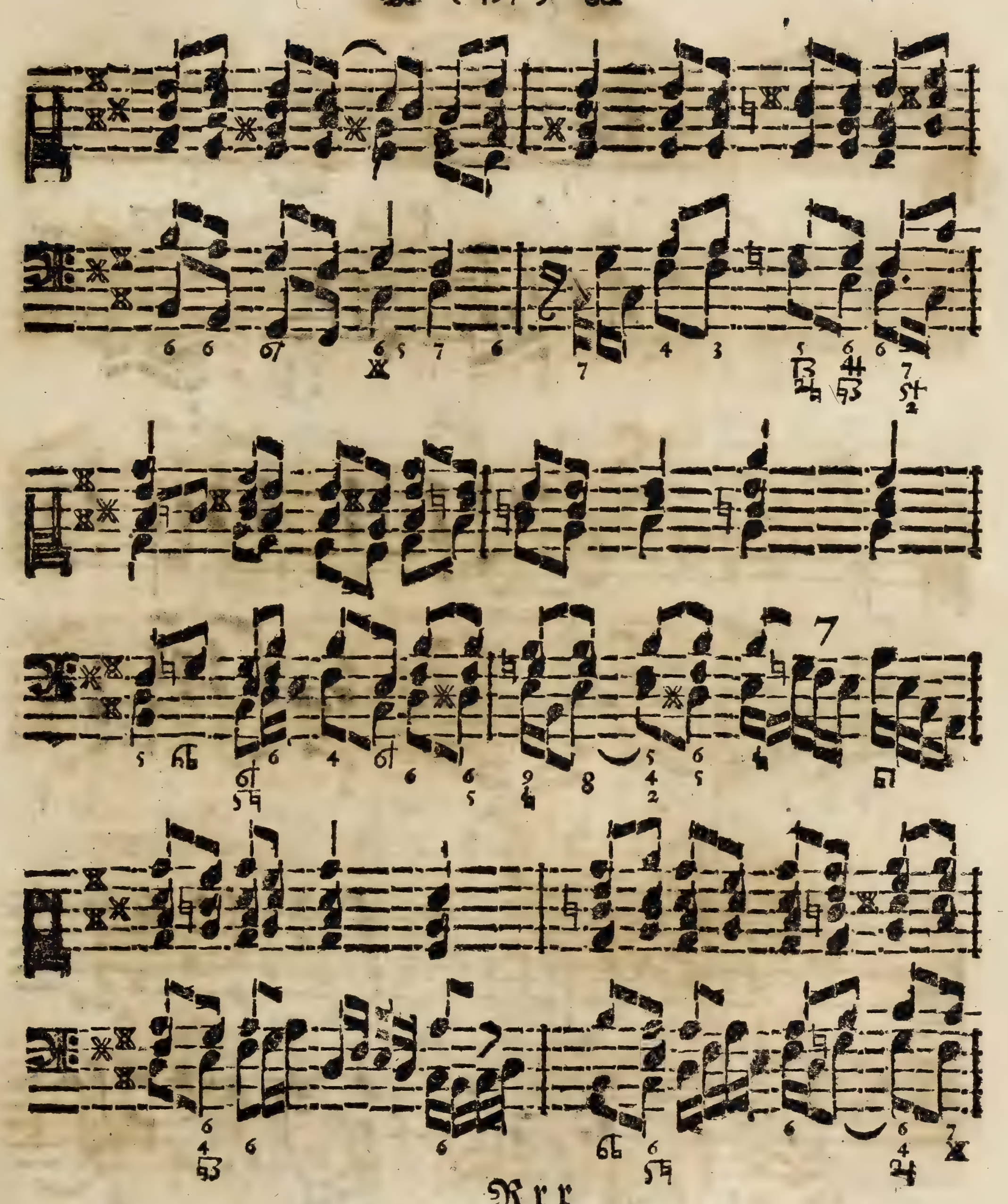


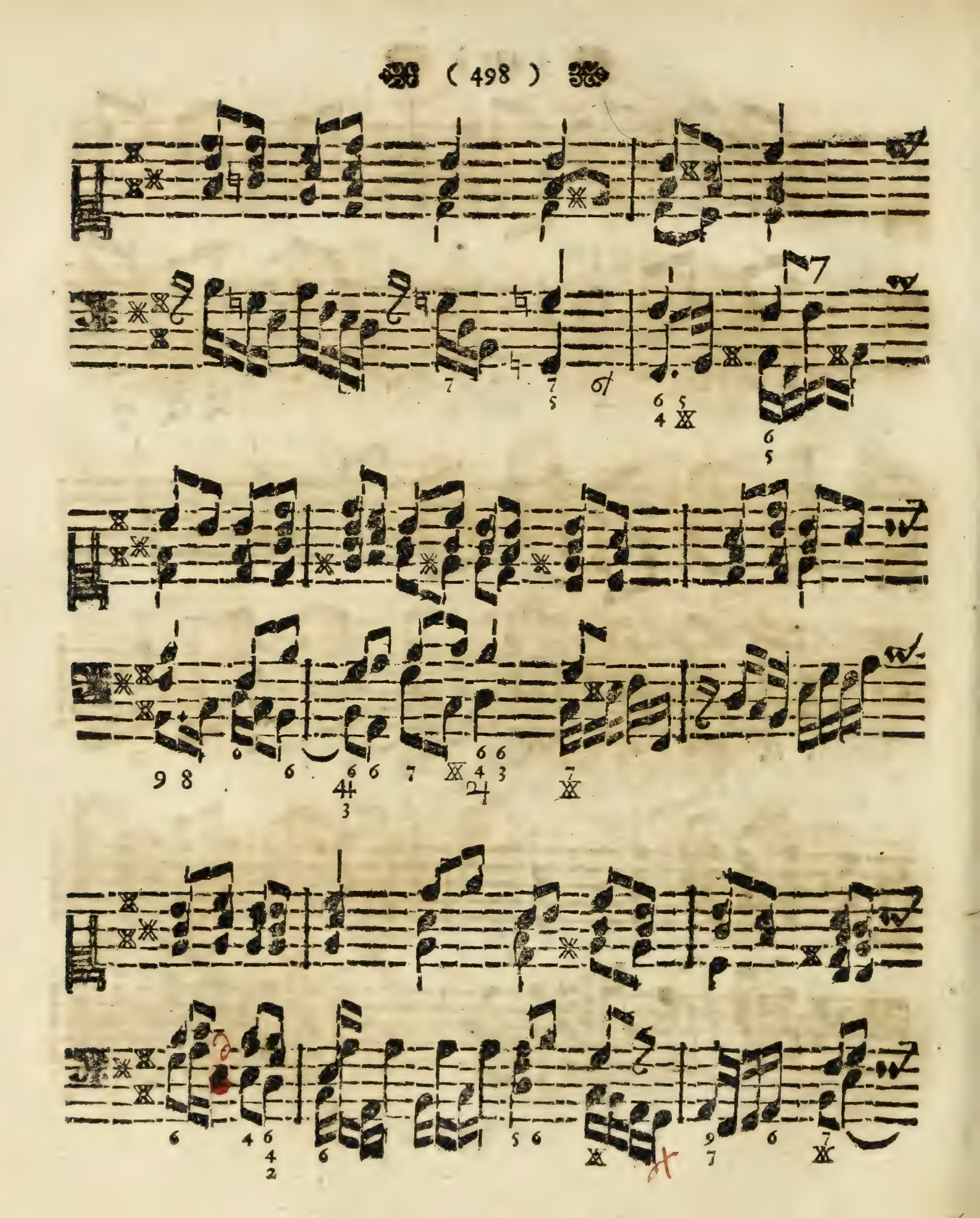


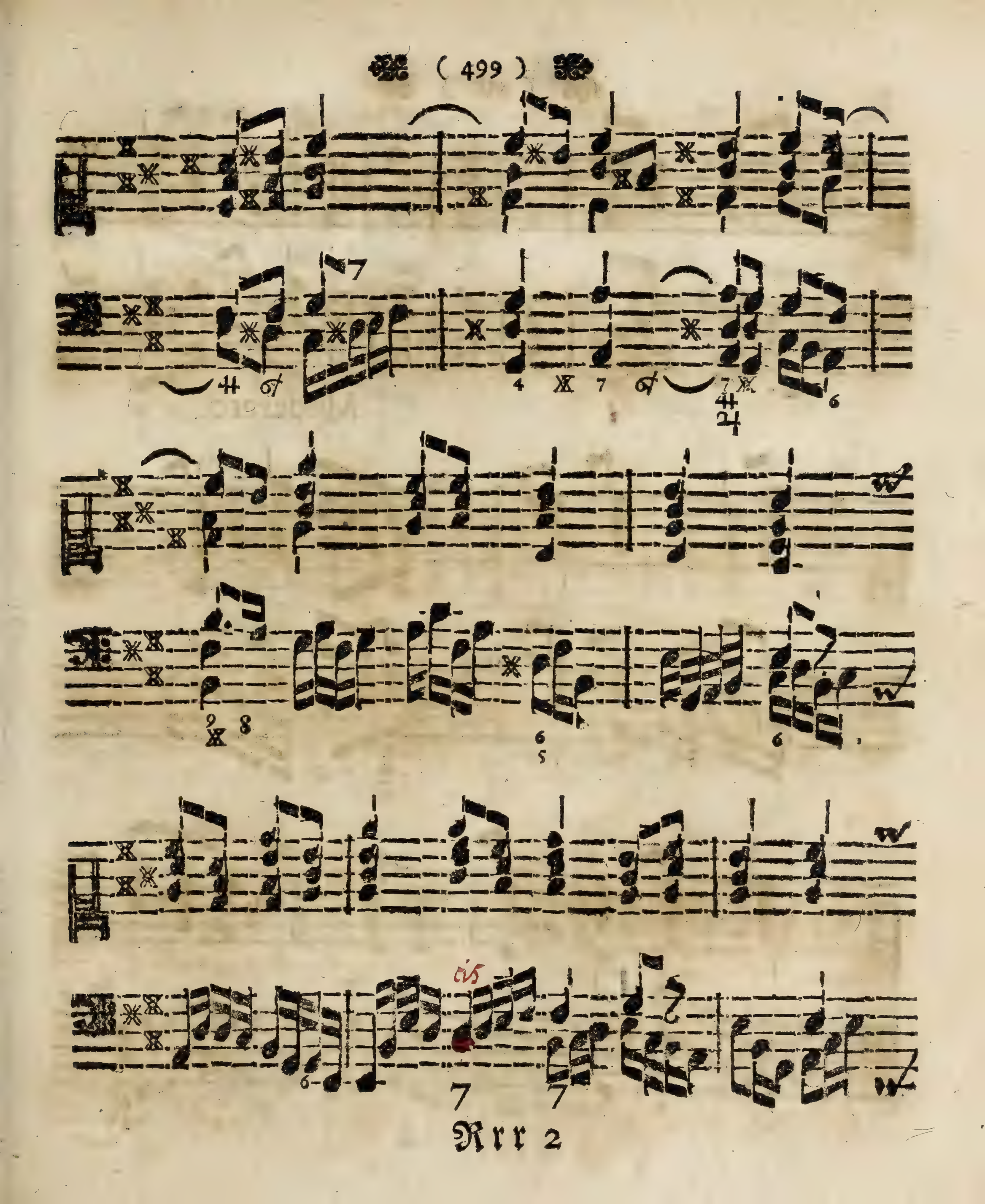
(NB. In dem 7ten Tacte dieses Exempels findet sich Anticipatio Resolutionis 6tæ ligatæ, und in dem 18ten Tacte wird Resolutio 7mæ mit Recht anticipiret, weil der Ambitus bey dieser 7me keine 5te leiden kunte. Der 21te und 23te Tact zeigen, wie man bey mäßiger Mensur mit solchen virtualiter kurtzen Noten, die sonst als Anticipationes Harmoniæ frey aus passiren, gern in 3en und 6ten fortzugehen, oder bey Gelegenheit den gantzen künfftigen Accord zu anticipiren pflege, wie allbereit oben gelehret worden. In dem ersten Tacte des, nach dem $\frac{3}{8}$ folgenden Adagio, ist Anticipatio Resolutionis Quartæ zu ersehen. Die allerletzten 4. Tacte dieses Exempels haben folgende Anticipationes Resolutionum: als bey dem 3ten 8tel des ersten Tactes wird resolutio 5tæ syncopatæ anticipiret, dergleichen auch bey dem 7ten 8tel geschiehet. Bey dem 5ten 8tel eben dieses Tactes wird resolutio 6tæ syncopatæ anticipiret. Bey dem 3ten 8tel des andern Tactes ist Anticipatio Resolutionis 3æ syncopatæ, und bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes, Anticipatio Resolutionis 6tæ syncopatæ zu ersehen.)

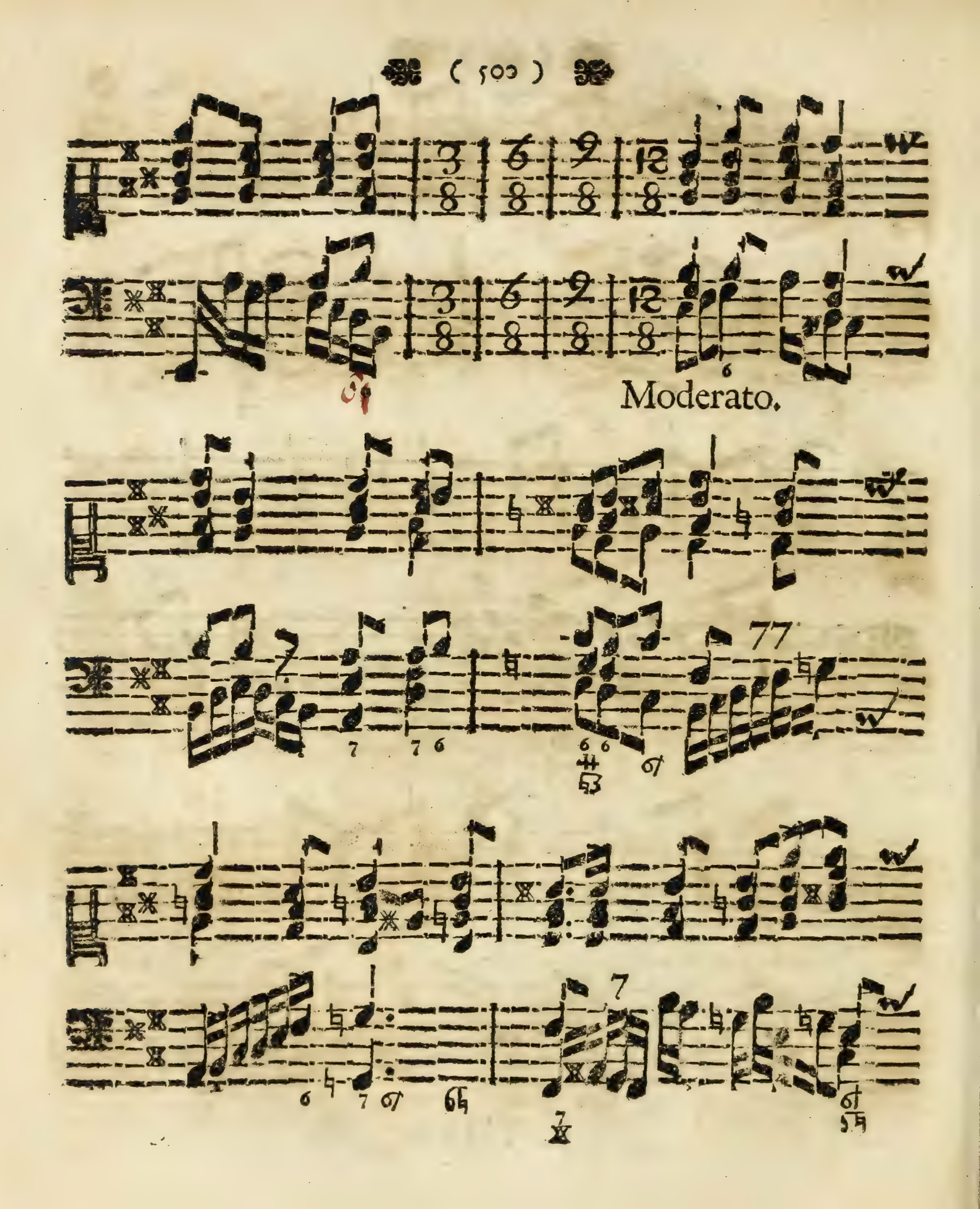
§. 14. Endlich transponiren wir unser General-Exempel in das a ✻, und zwar mag es in eben der Kleidung aufftreten, wie in nechst vorhergehenden §. geschehen. Das vollstimmige Accompagnement möchte also gerathen:

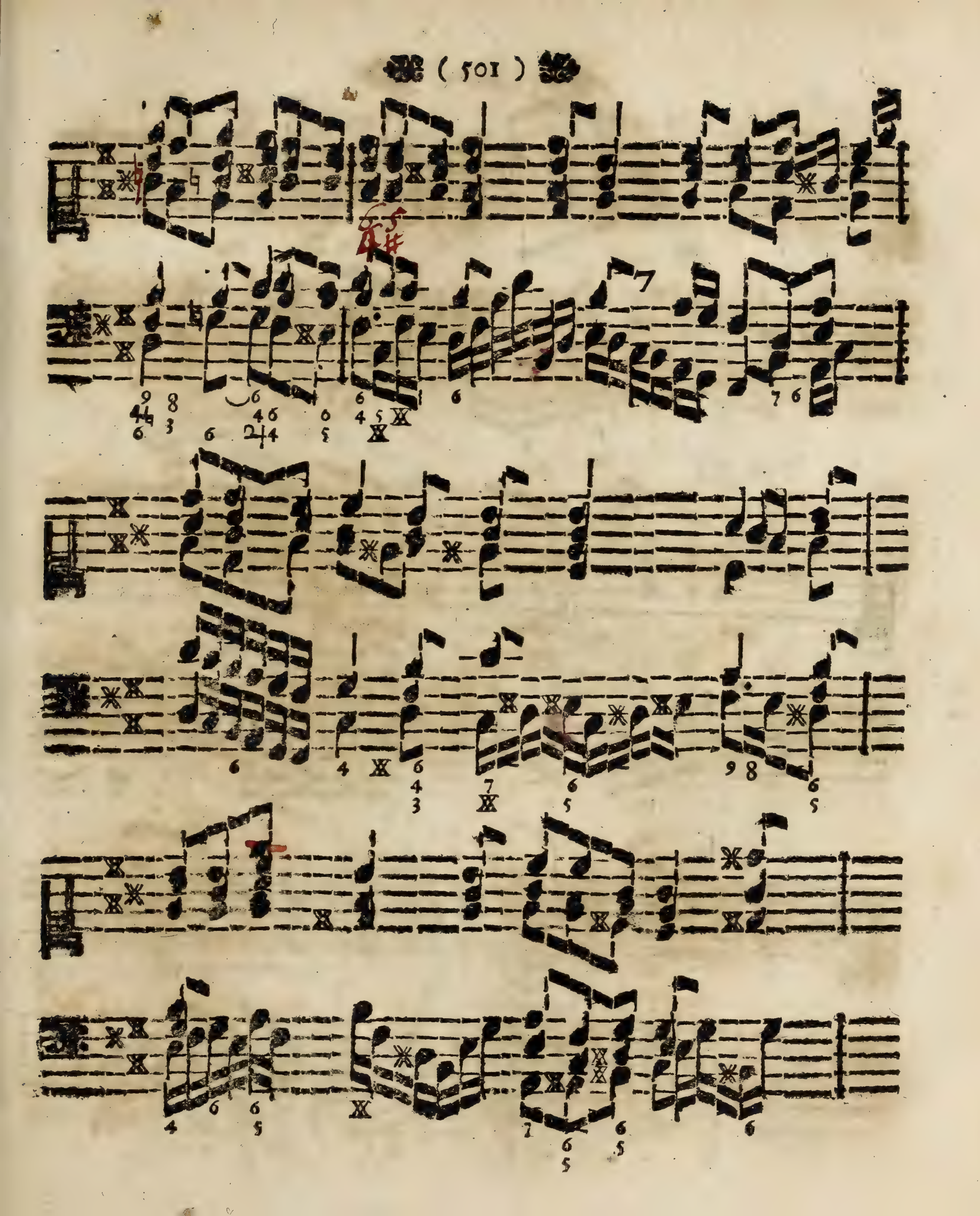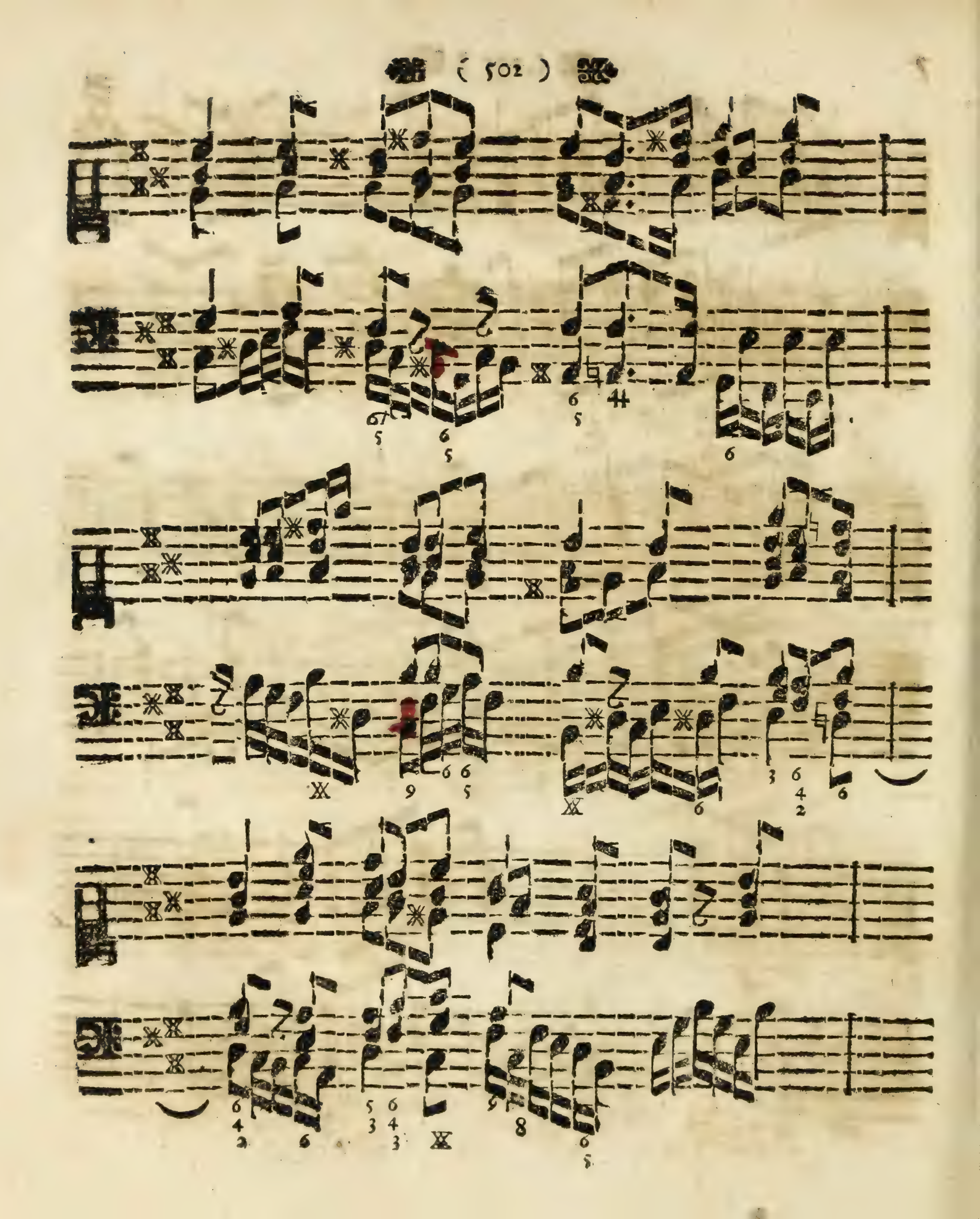




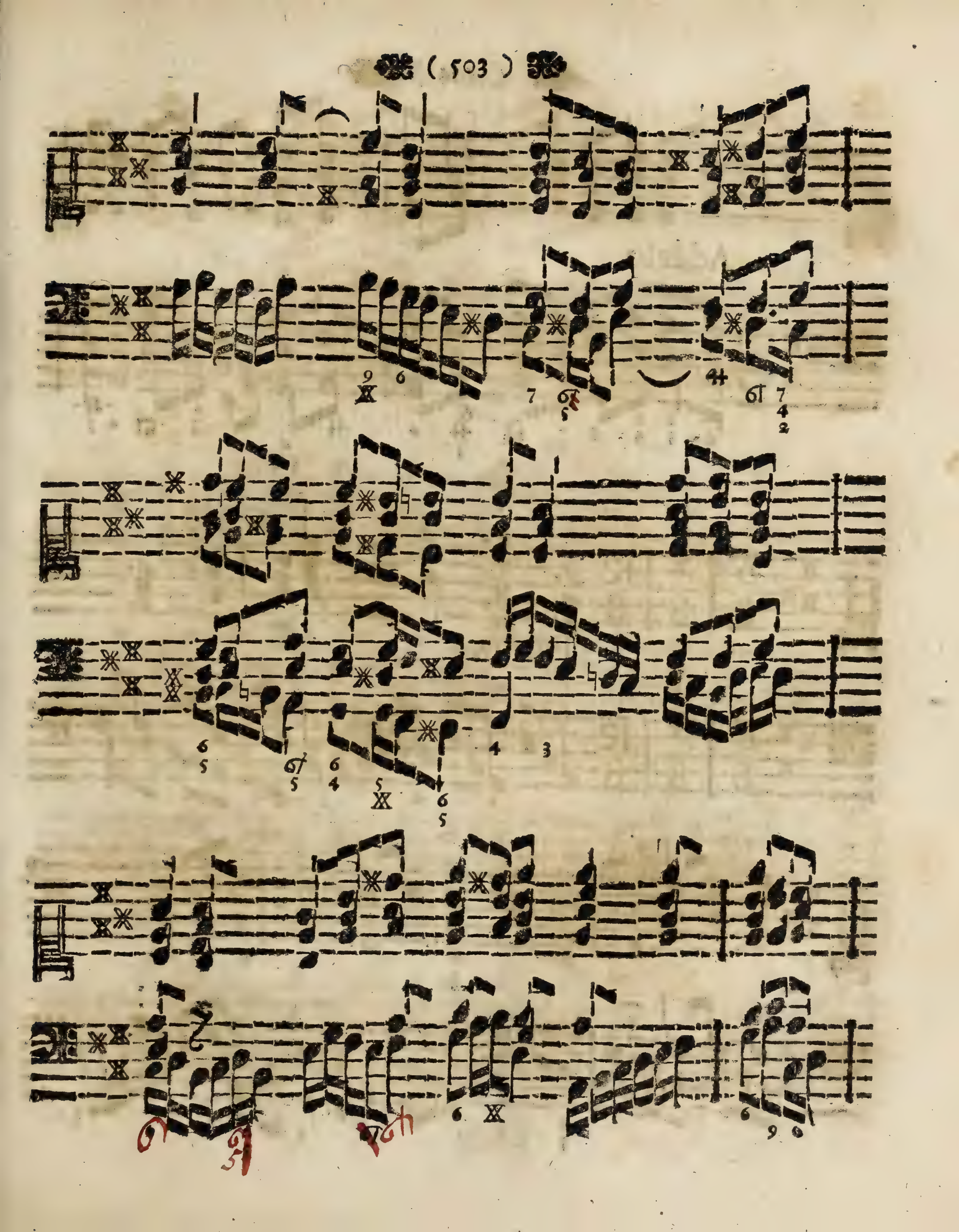


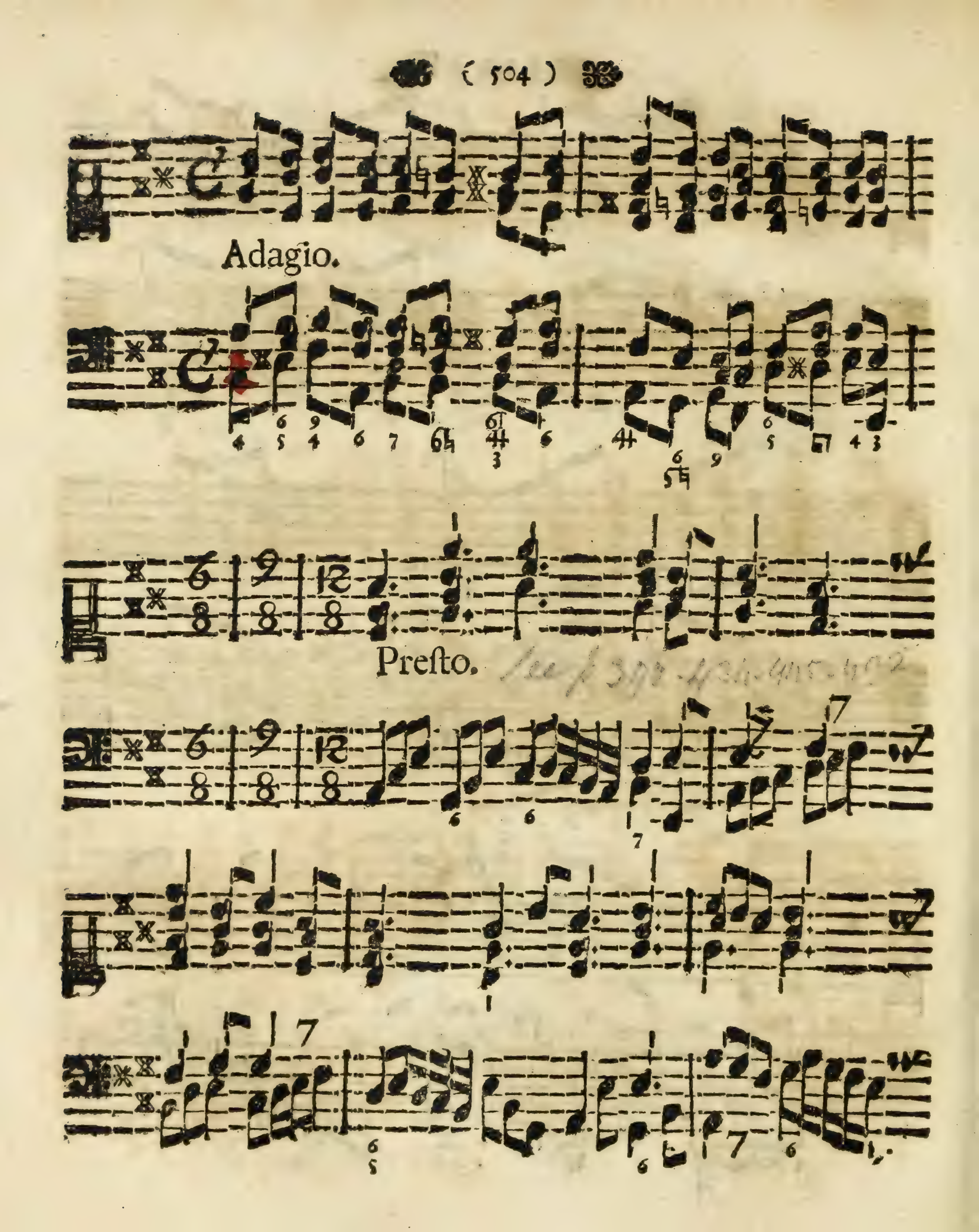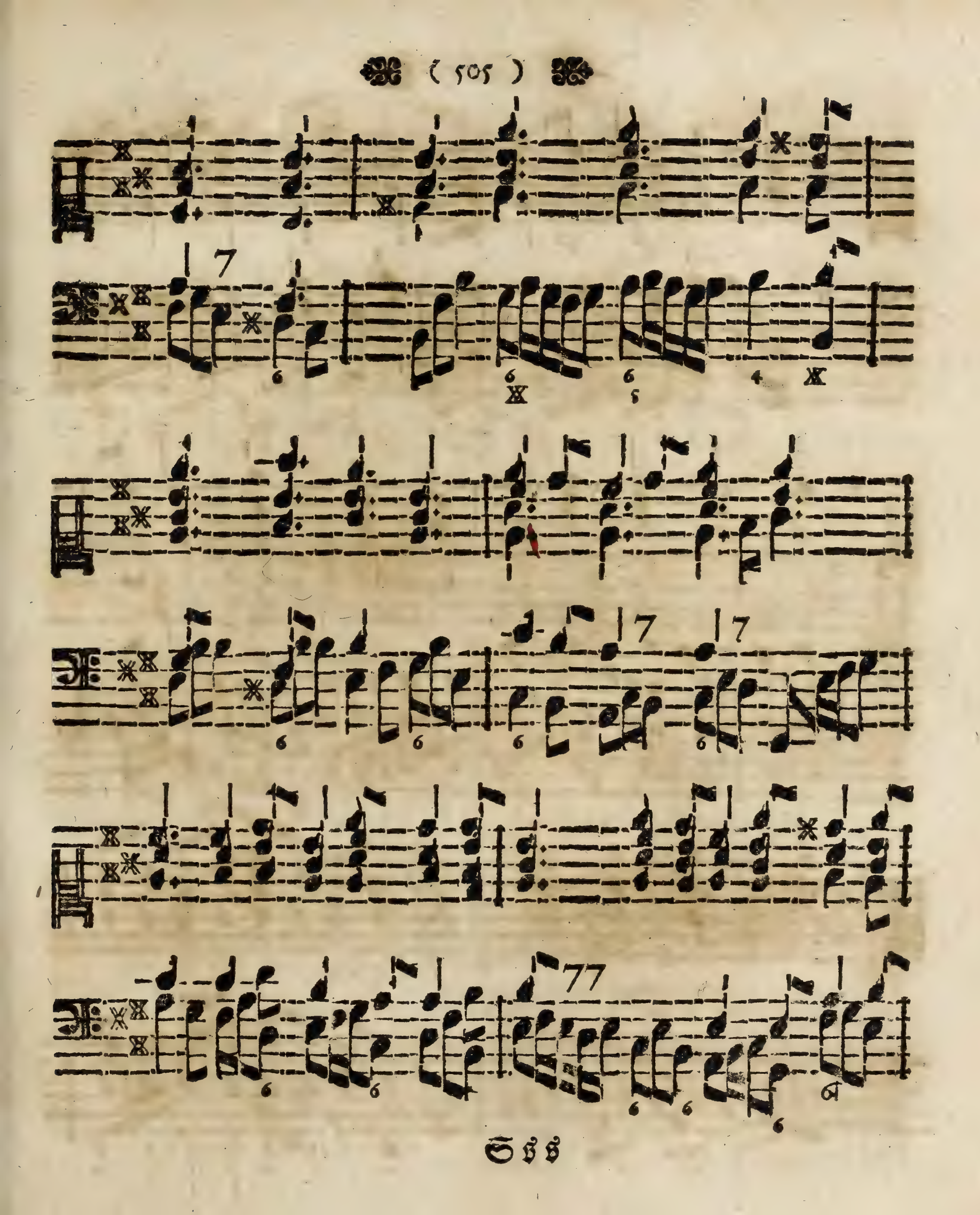



Moderato.

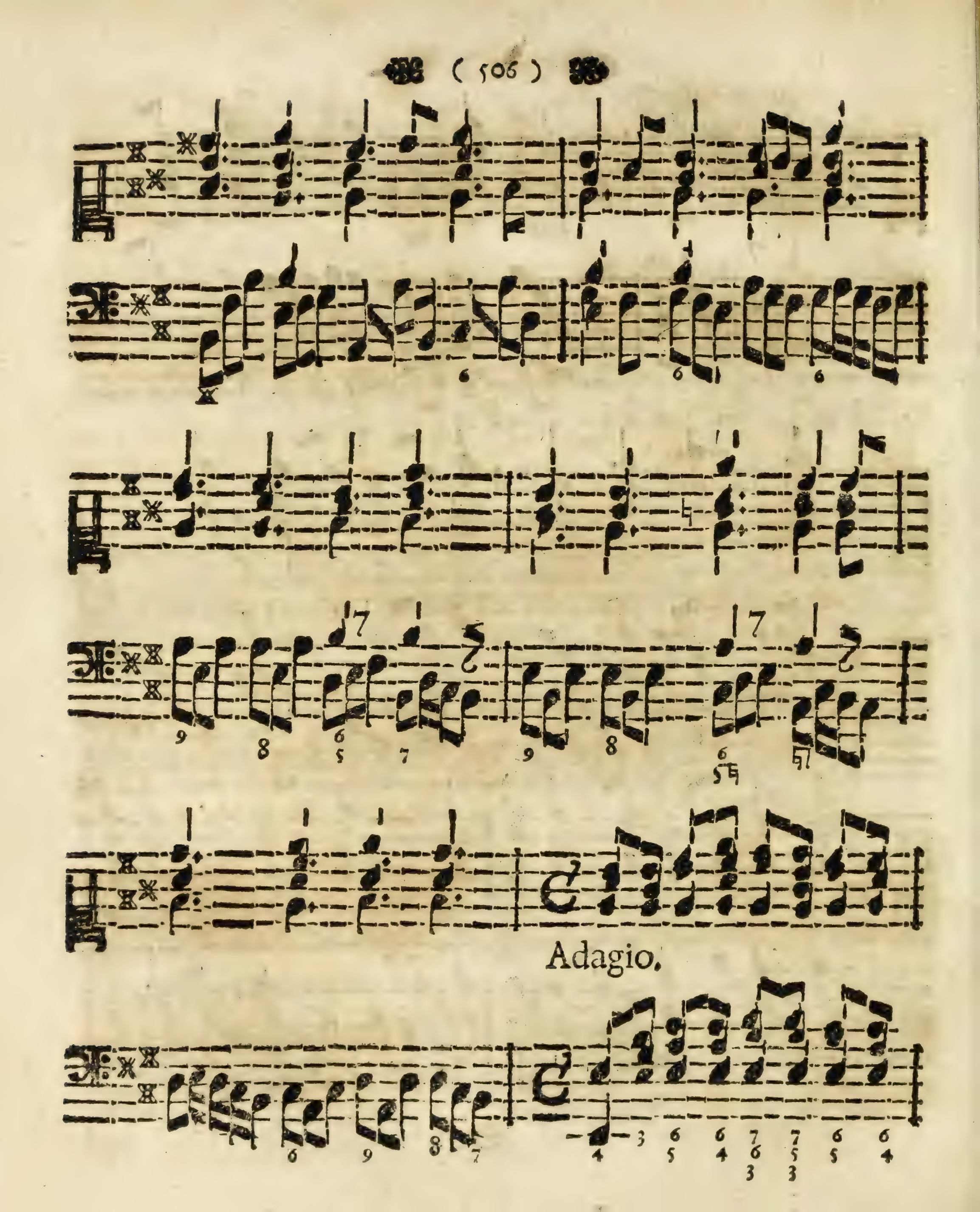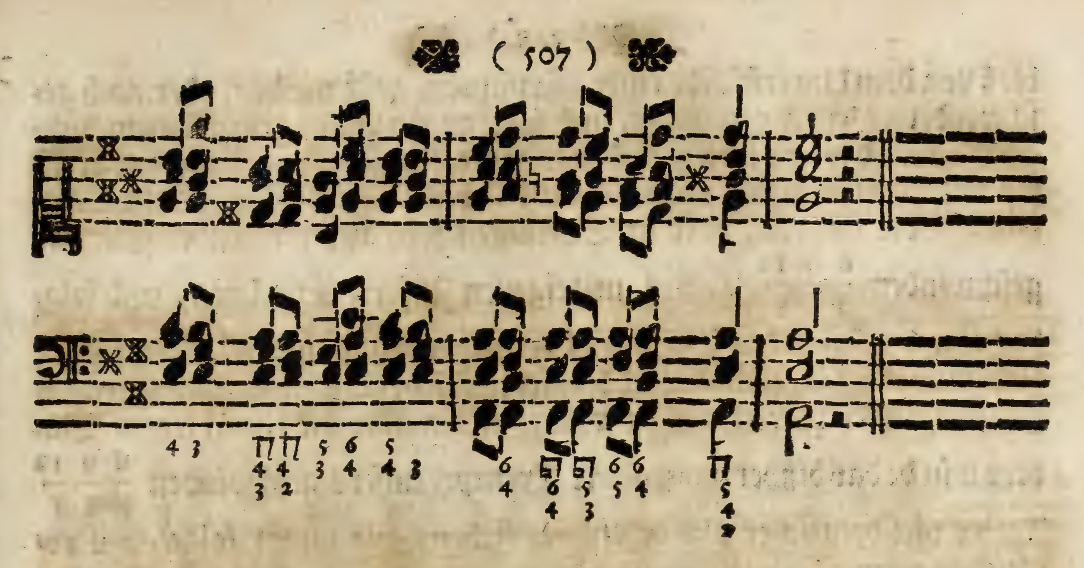







Adagio.
Presto.


7
6
6
6
5
4
7
7
6
6
6
6
77
6
6
6
6
6

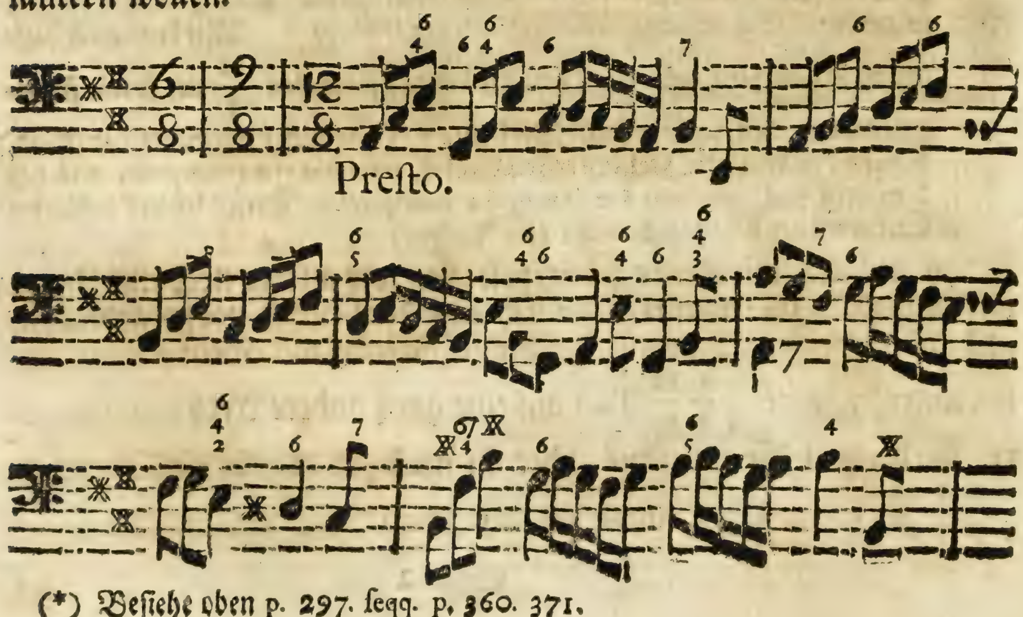

Adagio.



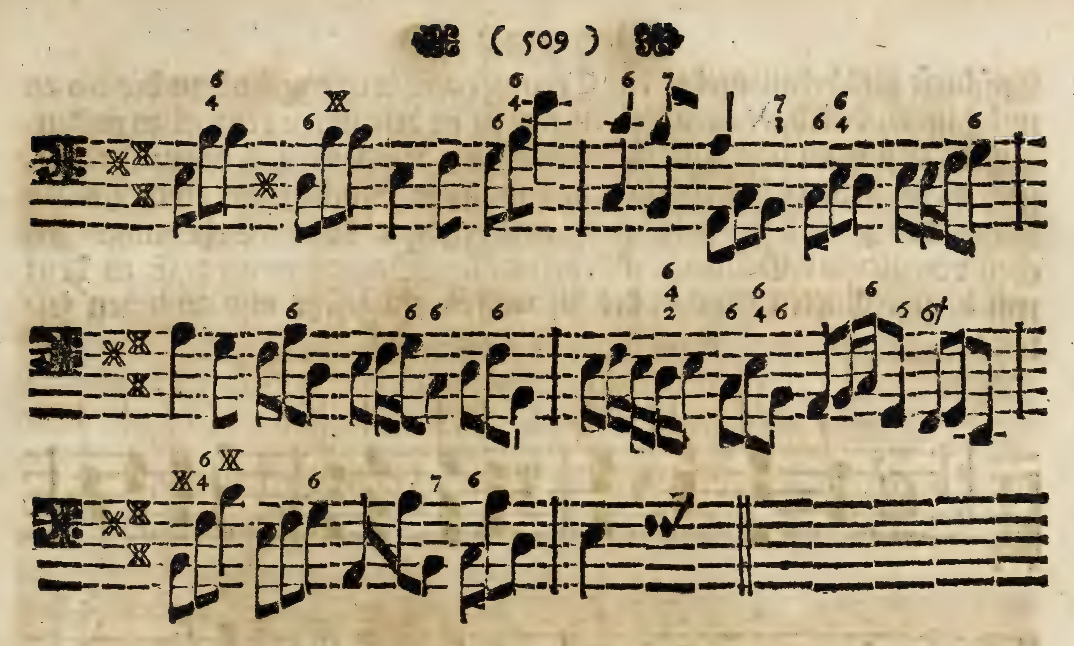
(NB. In dem 4ten Tacte dieses Exempels ist anzumercken, daß die vorher gelegene Nona, allda in der Mittel-Stimme; die sonst bey diesen Accord gewöhnliche 8va aber, über dieser Nona, in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, dergleichen Verfahren bey vollstimmiger Harmonie seinen Grund hat. In dem 7ten Tacte findet sich Anticipatio Resolutionis 6tæ ligatæ, und in dem folgenden Tacte, Anticipatio Resolutionis 4tæ syncopatæ. Wie denn auch diese letztere in dem 3ten, und 6ten Tacte des darauff folgenden $\frac{12}{8}$-tels, so wie sie angebracht worden, passiren kan. Die letzten 7. Tacte dieses Exempels betreffend, so wird bey dem 3ten 8tel des ersten Tactes, resolutio 5tæ syncopatæ; und bey dem 5ten 8tel, resolutio 6tæ syncopatæ anticipiret. Dieses letztere geschiehet wiederum bey dem 3ten 8tel des 3ten Tactes.)

§. 15. Ehe wir weiter gehen, so wollen wir allhier noch eine Frage mit nehmen. Es erhellet nehmlich aus dem nechst vorhergehenden, und andern obigen Exempeln, daß der geschwinde, mit einem allegro, presto, unterzeichnete $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tact auf eine gantz andere Arth accompagniret wird, als der moderate, oder in mäßiger Mensur einhergehende $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun der Unterscheid dieses Accompagnementes

bloß von dem Unterscheide einer langsamen, geschwinden, oder noch geschwindern Mensur dependiret, und folgbar ein Anfänger in seinem Judicio dann und wann irren, und das unrechte Accompagnement ergreiffen kan: so fraget sich, ob man nicht lieber in einem bezifferten General-Basse die varirten, oder in Sprüngen frey aus passirenden 8tel des geschwinden $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tactes, mit eigenen Ziffern bezeichnen, und folgbar eine Confusion des Anfängers verhüten könne und solle, oder nicht? Ich antworte: ja, man soll in bezifferten General-Bassen, Anfängern zugefallen, lieber zu viel, als zu wenig Ziffern über die Noten setzen. Dahero würde das bißher transponirte Exempel unsers geschwinden $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tactes viel deutlicher also bezeichnet stehen, wie unten folget. Dergleichen accurate Bezeichnung aber wird selten in praxi über dergleichen Bassen gefunden, und eben dieses ist die Ursache, warum wir einen Anfänger mit obigen Regeln, und Exempeln (*) lieber auf den Grund haben führen, und die Sache nach denen principiis der Composition erläutern wollen.

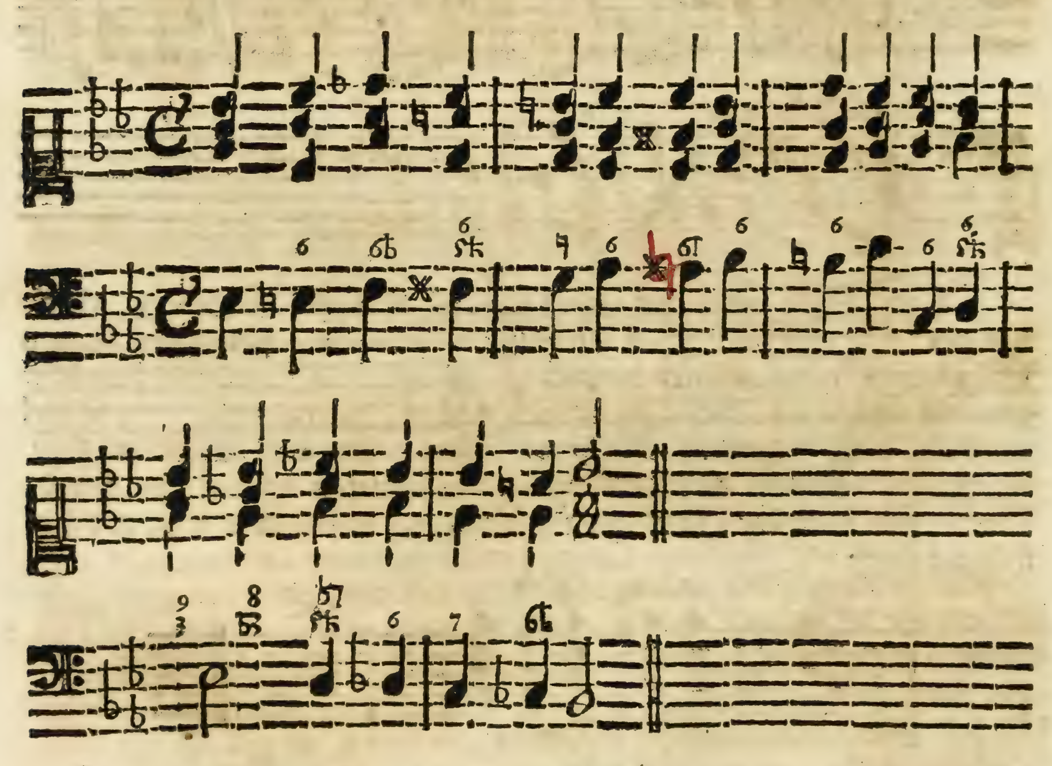


(*) Besiehe oben p. 297. seqq. p. 360. 371.



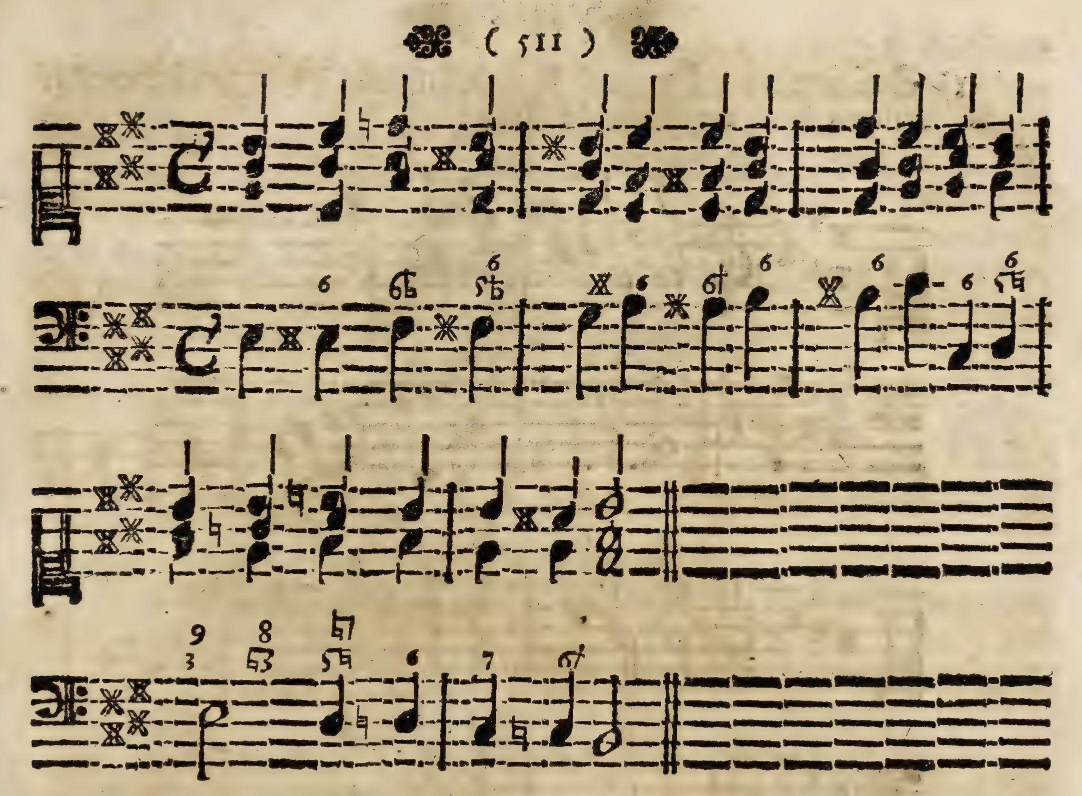
§. 16. Nun solten wir unser General-Exempel in das e ✱, als einen noch sehr gebräuchlichen Modum, transponiren. Allein der Raum will es nicht leiden, allhier mehrere Transpositiones zu machen; weswegen wir folgendes Mittel ergreiffen wollen, einem Anfänger, so viel möglich, auch hierinnen zu helffen: Man nehme das, in obigen §. 13. befindliche Exempel aus dem mit b gezeichneten Dis dur zur Hand; schreibe sich statt der, dort vorgezeichneten 3 b. folgende 4 ✱, vor das Systema modi:

Auf diese Art bekommet er ein Exempel aus dem e ✱, indem die Noten und Ziffern durchgehends bleiben, wie sie in besagten Exempel zu finden, ausser, daß man das ♮, nach denen oben p. 114. seqv. gegebenen Regeln, überall an seine rechte Stelle setzen mag, wer nicht nach Arth einiger Alten, das ✱. und ♮. confundiren, und beyde, als blosse Erhöhungs-Zeichen von gleicher Geltung, ansehen will. Dahero wenn z. E. in dem mit b. gezeichneten Dis dur, die Signaturen ohngefehr also aussehen solten;



so mag man sie im e ✱ auf folgende Arth verändern; die Noten bleiben dennoch durchgehends an ihrer vorigen Stelle stehen:
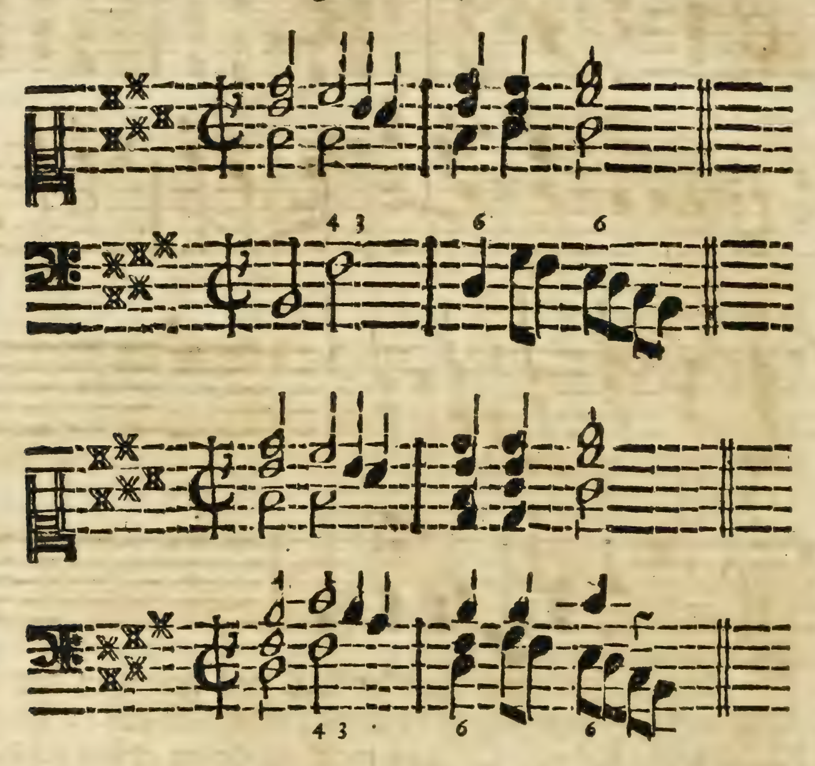
§. 17.



§. 17. Wir haben nunmehro noch 4. von denen in der Natur befindlichen 12. modis majoribus (**) übrig, nehmlich das H dür, As oder gis dur, Fis dur und cis dur. Ob nun wohl in denen ersten beyden modis heut zu Tage selten in denen letzten beyden aber gar nicht gebräuchlich, ein Stück zu setzen, so kommen doch ihre Cadenzen accidentaliter jezuweilen in denen bißher tractirten leichtern Modis vor; folgbar ist es einem Anfänger gar nützlich, wenn er selbige gleichfals ins Exercitium bringet. Hierzu nun einige Anleitung zu geben, so viel als möglich, so nehme man,

(**) i. e. Welche die 3am maj. über dem Fundamental-Clave haben. Die 12. modos minores haben wir der Kürtze halber mit Fleiß übergangen, weil deren völliger Ambitus, wie oben gedacht, in denen 12. modis major. stecket, und beyde einerley Bezeichnung haben, alle 24. modos majores und minores aber in ihrer Ordnung, suche man in der andern Abtheilung dieses Werckes, im Musicalischen Circul.
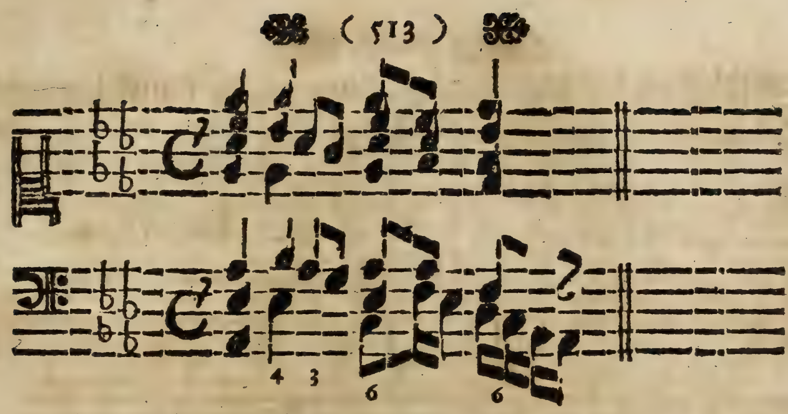
1) Das in obigen §. 10. und §. 11. befindliche B dur, verändere das systema Modi auf folgende Arth:



so hat man so wohl ein 4 stimmiges, als vollstimmiges Exempel des H dur, nur daß man wiederum dabey mit Verwechselung des ♮. umgehen muß, wie in vorhergehenden §. gemeldet worden.

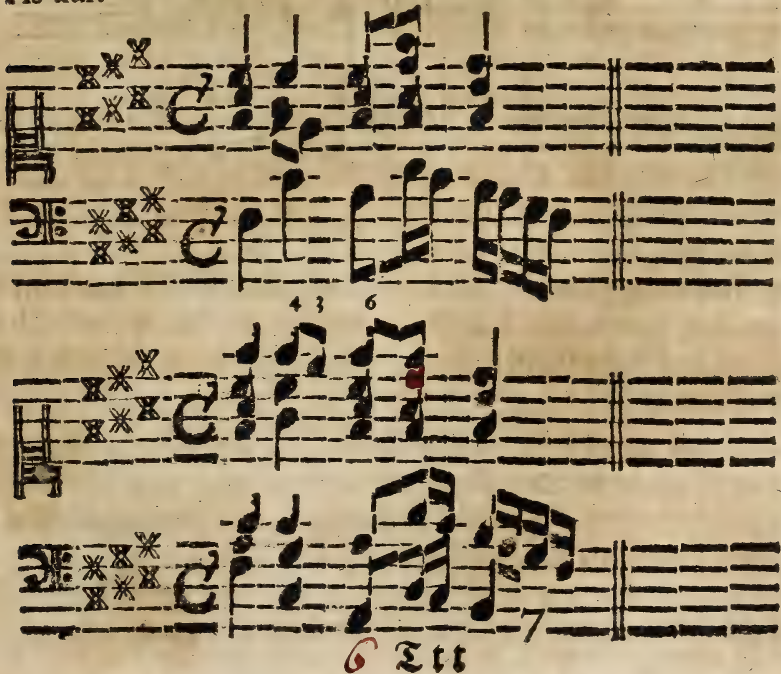
2) Nehme man das, im obigen §. 14. befindliche Exempel aus dem a ✱, verändere das systema modi auf folgende Arth:
~~Und verfahre übrigens mit dem ♮. wie oben gemeldet, so hat man ein Exempel aus dem as dur~~

Und

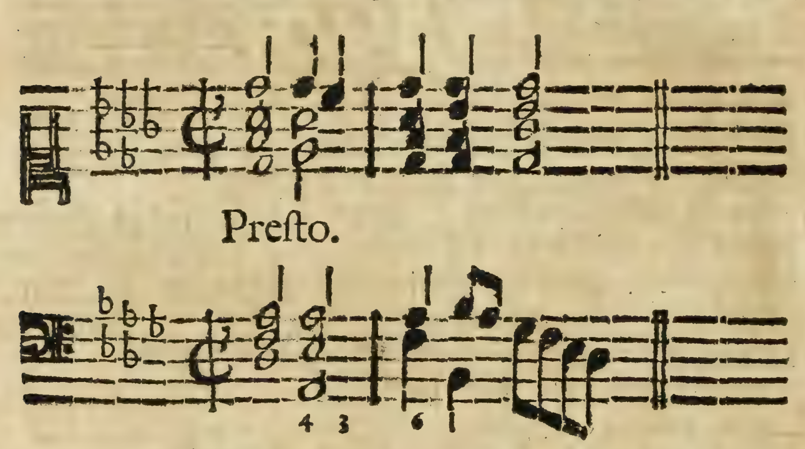


Und verfahre übrigens mit dem ♮. wie oben gemeldet, so hat man ein Exempel aus dem as dur.

3) Nehme man die oben §. 6. und §. 7. befindlichen Exempel aus dem F dur, verändere ihr systema modi auf folgende Arth, und verfahre übrigens mit dem ♮. wie mehrmahl gemeldet, so hat man ein vierstimmig- und vollstimmiges Exempel aus dem Fis dur.

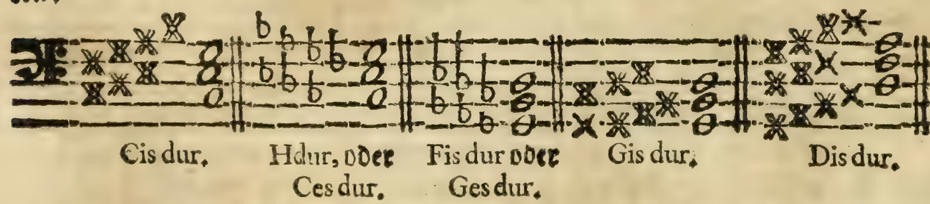


4) Endlich ein Exempel zu haben aus dem mit b gezeichneten cis dur, oder Des dur (wie es andere nennen wollen, wenn der Fundamental-Clavis auf der Linie D. seinen Sitz hat, wie in folgenden Exempel) so nehme man das oben §. 12. befindliche D ✳ verändere das systema modi auf folgende Arth, und gehe mit dem ♮. umb, wie öffters gedacht, so hat man, was man suchet:



§. 18. Nun könte man zwar einige von denen bißherigen 12. modis major. auch unter andern Bezeichnungen des systematis (*) exerciren:

(*) Z. E. folgende, und andere überflüßige Bezeichnungen, die man gar leicht ausfinden, und in Ordnung bringen könte, wofern sie einigen Nutzen häten:



NB. Wegen des, in denen 2. letztern Bezeichnungen befindlichen X. ist hier obiter zu gedencken, daß es so viel bedeutet, als ein doppeltes ✳✳. das heisset Der natürliche diatonische Clavis selbiger Linie oder Spatii, wird um 2. Chromati-

ren: Ich halte aber davor, wenn man nicht aus eigner Lust etwas überflüßiges thun will, so kan man es hier schon dabey bewenden lassen; weil wir mit dem bißherigen Exercitio der Modorum schon weiter kommen, als sich etwan unsere heutige praxis compositoria zu erstrecken pfleget. Wir schliessen also unser bißheriges Exercitium, und fügen zum Beschluß dieses Capitels annoch unten folgendes Exempel einer kleinen Fuga (welche gleich itzo vor mir habe, und zu diesen Gebrauch mit Fleiß abkürtzen will) nur deswegen bey, damit wir Gelegenheit bekommen, einem Anfänger noch einige zurück gebliedene Erinnerungen zu geben, welches folgende seyn mögen:

1) Findet man in besagten Exempel zweymahl die Unterschrifft der Worte: Tasto solo. In welscher Sprache werden die höltzern Claves auf dem Clavicembal, Orgel, ꝛc. Tasti genennet; von tastare, anrühren, anfühlen, also deuten die Worte: Tasto solo, so viel an, daß man solle dieselben Noten mit eintzeln Clavibus, oder eintzeln Fingern, ohne ferneres Accompagnement, so lange fortspielen, biß eine andere Stimme, oder ein anderer Musicalischer Schlüßel eintritt.

2) Siehet man allda zu unterschiedenen mahlen nur zwey Stimmen über einander gesetzet, welches bedeutet, daß man in solchen Fällen niemahls mehr dazu spielen soll, als was da stehet.

3) Ist überhaupt bey allen im General-Basse, eintretenden Discant- Alt-und Tenor-Schlüsseln zu mercken, daß man niemahls dergleichen Bassette (wie bey dem ordinairen Bass-Schlüssel zu thun

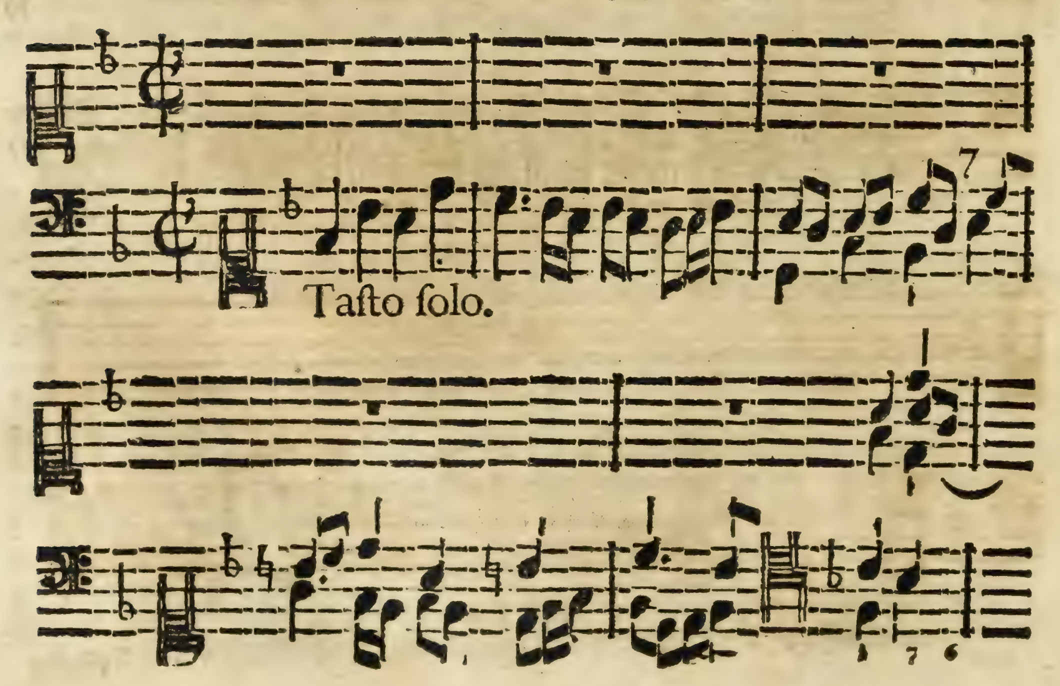
 erlau-

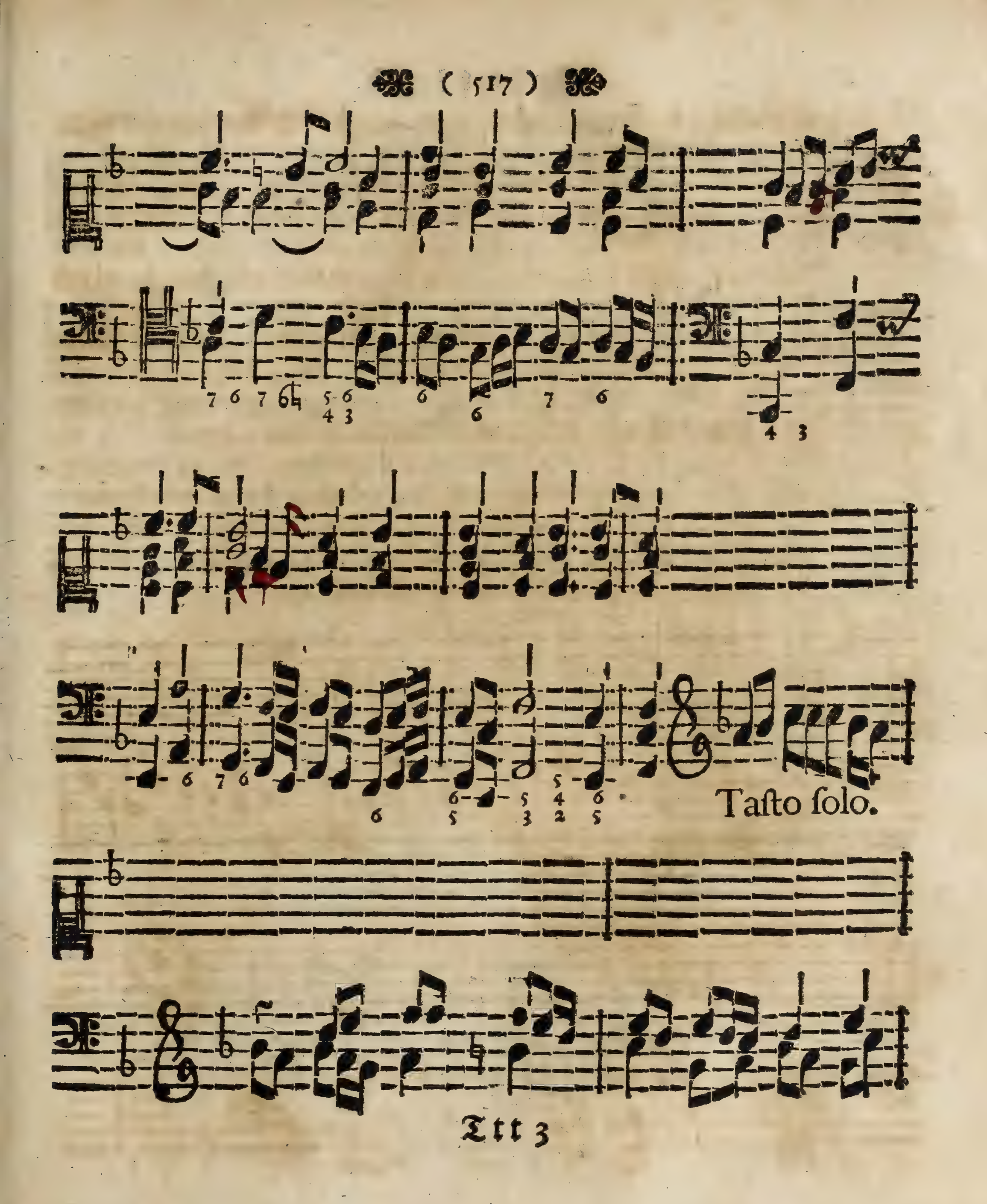
matische Claves, oder um einen gantzen Ton erhöhet. Also machet ein solches X. z. E. aus dem C. ein D. aus dem F. ein G. ꝛc. Es haben einige von denen neuesten Componisten allbereit in Gebrauch, dieses X. vor diejenigen Noten zu setzen, die im systemate modi ein ✱. vorgezeichnet haben, vor der Note selbst aber noch eines zu sich nehmen, welcher Gebrauch seiner Deutlichkeit halber billig solte durchgehends eingeführet werden. Wer seine Scholaren hieran gewöhnen will, dem wird es leichte seyn, bey allen dergleichen Noten dieses gantzen Capitels das davor stehende ✱ in X. zu verwandeln. Besiehe weitläufftiger, des Herrn Capellm. Matthesons Organisten-Probe p. 242. seq.

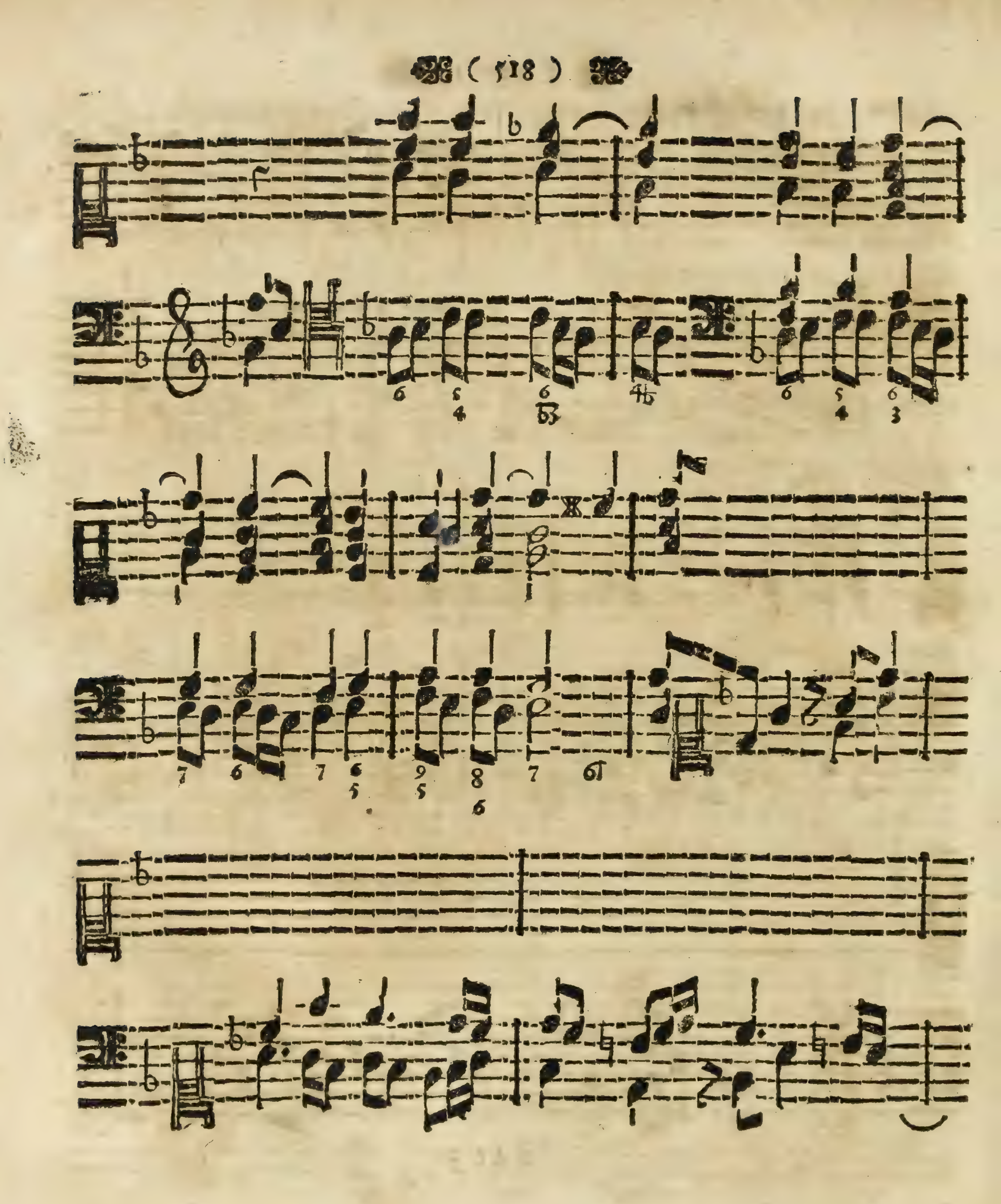
erlaubet) in fortgehenden 8ven unter sich verdoppeln solle. Wohl aber kan man,

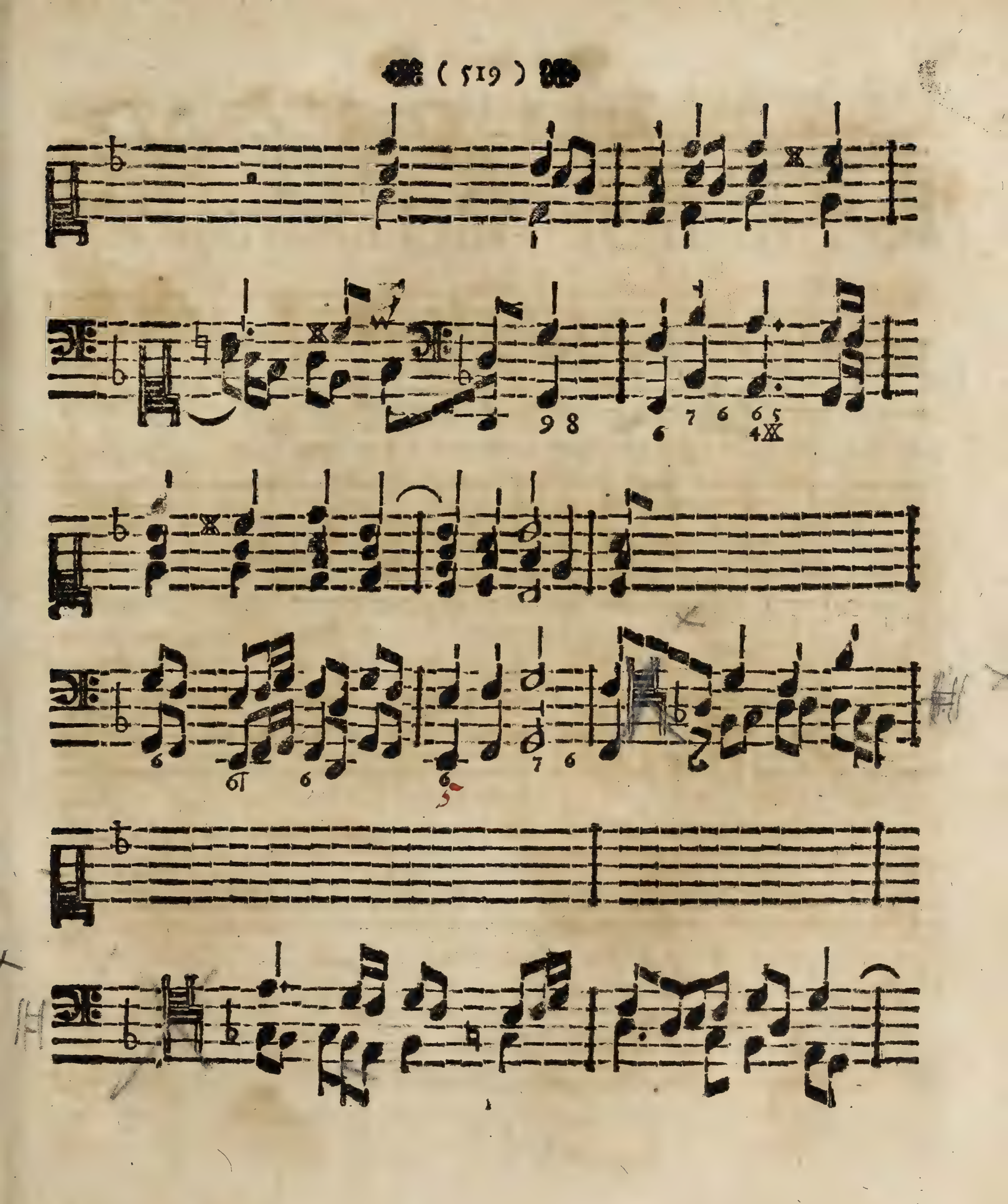
4) Die Harmonie über dem Basset mit beyden Händen (jedoch nach Discretion der vielen oder wenigen dazu spielenden und singenden Stimmen) so vollstimmig tractiren, als es die Gelegenheit, und der noch übrige Raum der obersten 8ven im Claviere zulässet.

5) Das in denen letzten 4. Tacten, in der obern Stimme angebrachte Contrathema hat man zu Abkürtzung der Fuge mit einfliessen lassen. Es ist aber ein Accompagnist sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten Thematibus, Inventionibus, oder Variationibus eines Componisten, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerck zu fallen. Viel besser kan sich ein Liebhaber, bey seinem præludiren mit dergleichen Künsten legitimiren: dahin gehören sie eigentlich.

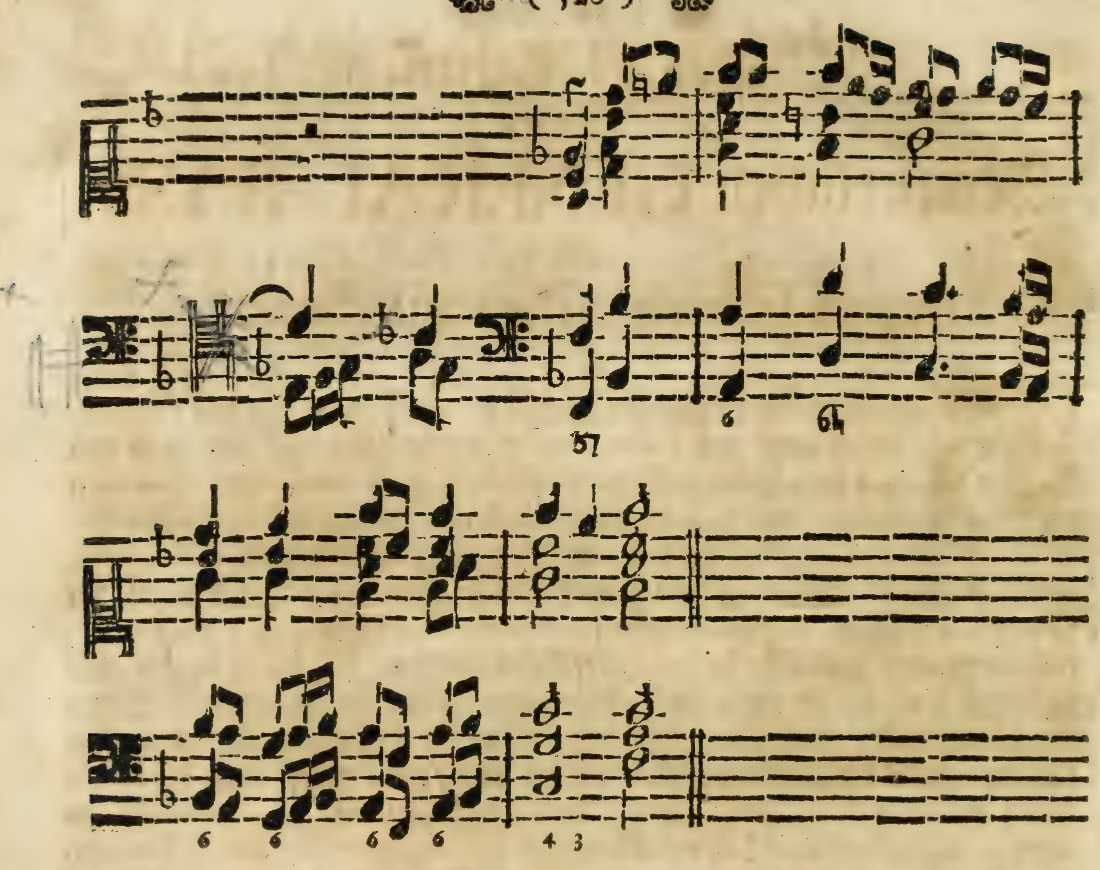



7 6 7 6 5 6 4 3 6 6 7 6
4 3
6 7 6 6 6 5 5 5 4 6 3 2 5
Tasto solo.





9 8
6 7 6 6 5
4
6
6 6 6 7 6



Das

Das VI. Capitel.
Vom
Manierlichen GENERAL-BASS
und
fernern Exercitio eines Incipienten.

§. 1.

So lange ein Anfänger nicht die prima principia des General-Basses wohl ins Exercitium gebracht, so lange soll man ihn mit vieler Manieren-Equippage, und allzubund colorirten General-Bassen ungehudelt lassen. Einen manierlichen General-Bass zu spielen, erfodert viel Erfahrung, Discretion, und Judicium. Wie will man aber einem Anfänger von dergleichen Dingen predigen, der noch nicht in Fundamentis richtig ist? Der General-Bass ist ohne diß nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in denen præludiis concertiren, sondern nur denen concertirenden Stimmen accompagniren solle. Folgbar ist es alles, was man von einem Anfänger fodern kan, wenn er harmonios, das heisset (nicht nach der alten Arth 3stimmig, sondern) 4-6-8 und mehr stimmig zu accompagniren weiß. Es giebet auch das vollstimmige Accompagnement denen Fingern so viel zu thun, daß dabey wenig Manieren statt haben können. Ist man aber zuvor in fundamentis richtig, alsdenn erst ist es Zeit an die Neben-Dinge, flosculos und Zierrathen des General-Basses zu gedencken, umb selbige bey schwacher Music, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumahl auf Orgeln) nicht allzeit nöthig ist, mit Discretion anzubringen.

§. 2. Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen General-Basses überhaupt darinnen, daß man seine Accorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äusersten Stimme der rechten Hand, die am meisten vorsticht) hier und dar eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr Grace gebe, welches

sich bey einem 4- und nach Gelegenheit 5- biß 6-stimmigen Accompagnement mit aller Beqvehmlichkeit werckstellig machen lässet.

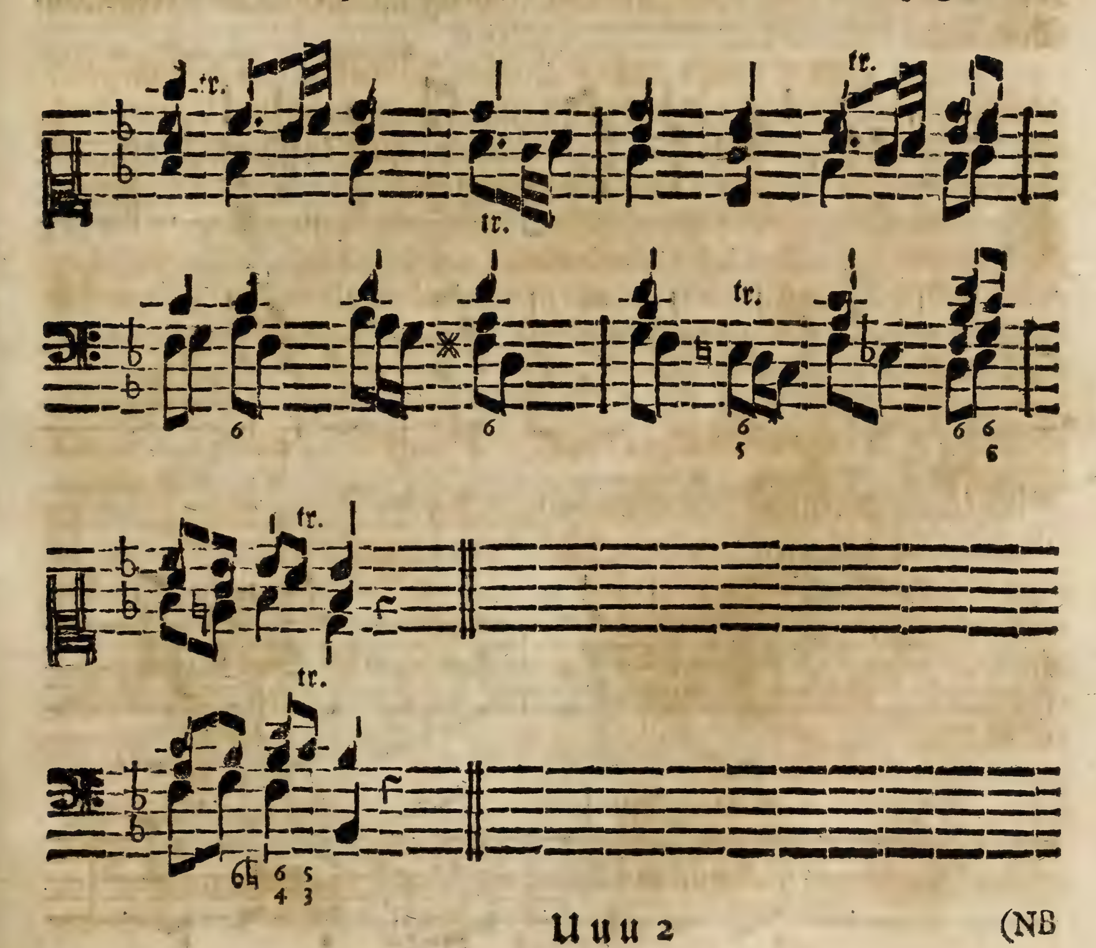
§. 3. Die Manieren, oder Musicalische Zierrathen des General-Basses seynd unzehlig, und verändern sich nach eines jedweden Gusto und eigener Erfahrung. Weil es nun hierinnen nicht so wohl auf Regeln, als auf praxin und vieles Judicium ankömmt, so können wir in diesen engen Raum weiter nichts thun, als einige prima principia, und kurtze Anleitung geben. Das übrige müssen wir der ocularen Demonstration eines Lehrenden, oder dem eigenen Fleiße und Erfahrung eines Lernenden überlassen.

§. 4. Zum Grunde unsers Vorhabens wollen wir aus unzehligen Manieren nur folgende erwehlen, und selbige zu bessern Unterscheid in 2. Classen eintheilen. Die erste Classe mag in sich enthalten diejenigen kleinen Manieren, welche allzeit unveränderlich bleiben, wie man sie einmahl von seinem Lehrmeister erlernet, und diese seynd (1) das Trillo, (2) der Transitus in die 3e, (3) der Vorschlag, (4) die Schleiffung, (5) die Mordente, und (6) die so genandte Acciaccatura. Die andere Classe hält in sich diejenigen Arthen der Manieren, welche von uns selbst müssen erfunden werden, und von eines jedweden Einfällen dependiren, welches seynd (1) die Melodie, (2) die Passaggien, und (3) die Harpeggiaturen oder gebrochene Sachen. Wobey wir noch (4) die Imitation, als eine besondere Manier mit anhängen wollen.

§. 5. Diese beyde Classen nun nach der Ordnung durchzugehen, so kan erstlich das allen Scholaren bekandte Trillo mit beyden Händen in allen Stimmen angebracht werden. In einem 3stimmigen Accord der rechten Hand lässet es sich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, solchergestalt daß der Daumen und kleine Finger (denn wir erfodern überall die Application aller 5. Finger) die übrigen 2. Stimmen führe, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern Tactes ausweiset. Will man aber das Trillo in der obersten oder untersten Stimme der rechten Hand anzubringen suchen, so führet der Daumen oder kleine Finger die zweyte Stimme, und die übrigen Stimmen lässet man der lincken Hand, weil solchenfalls die rechte Hand nicht wohl mehr als 2.

Stim-

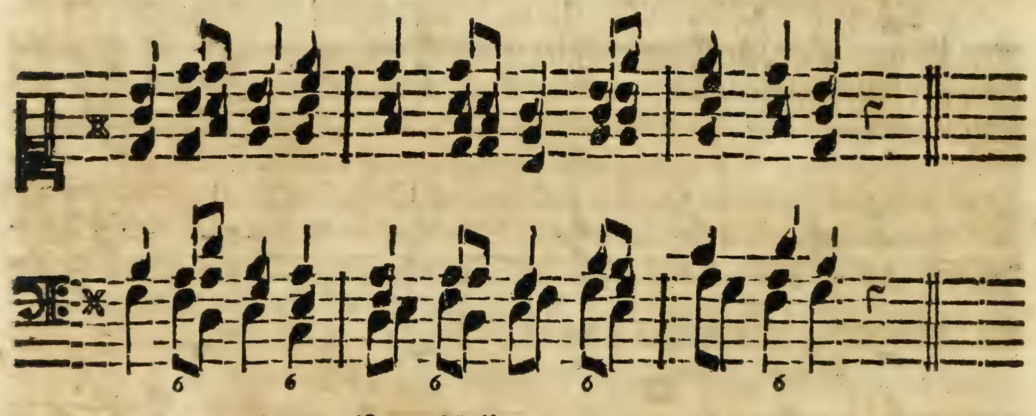
Stimmen führen kan, wie in folgenden Exempel das andere, und 4te 4tel des ersten Tactes zeigen. Findet die lincke Hand Gelegenheit in dem Basse selbst ein Trillo anzubringen, so kan sie zu ihrer Beqvehmlichkeit alle die übrigen Stimmen fahren lassen, und die rechte Hand greiffet desto vollstimmiger. Es kan aber auch der kleine Finger der lincken Hand den Basſ führen, und von denen übrigen Fingern ein Trillo in der Mittel-Stimme angebracht werden, wie in folgenden Exempel das 3te 4tel des andern, und eben das 3te 4tel des 3ten Tactes den Unterscheid zeigen:
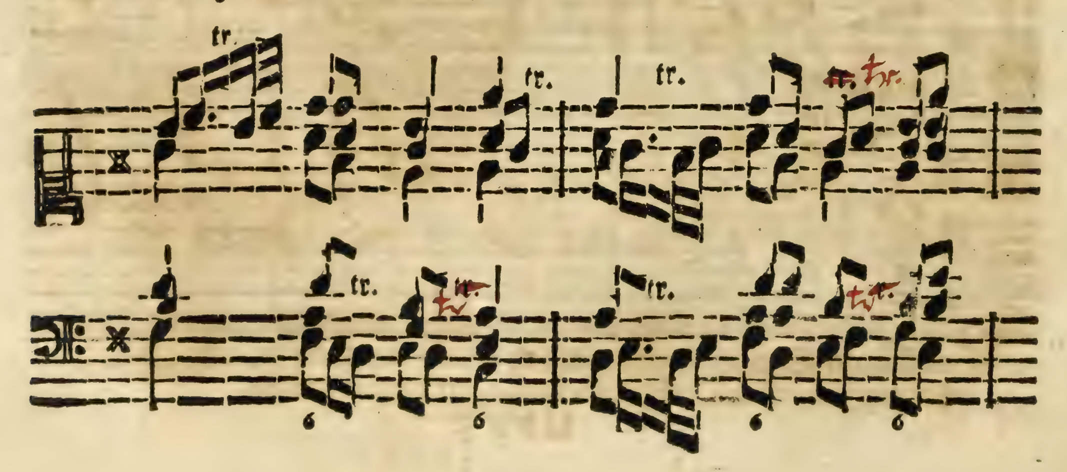


 (NB

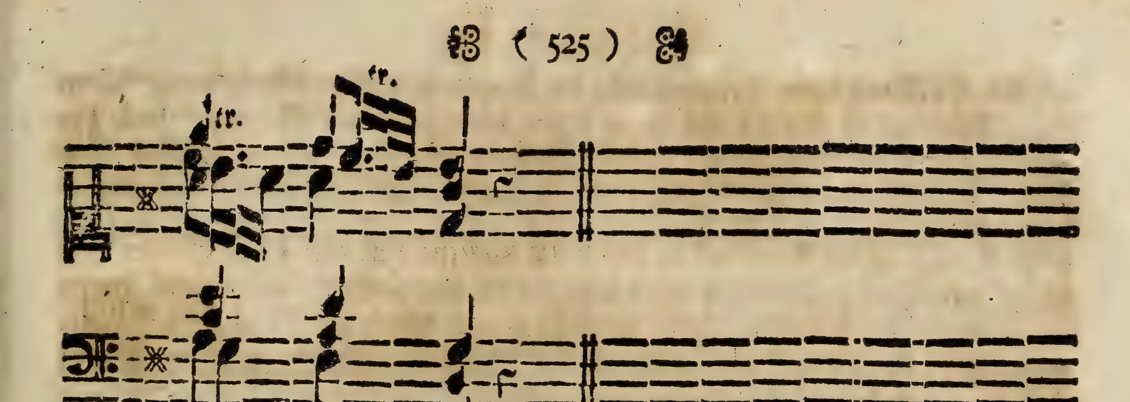
(NB. Es ist mit diesen Exempel nicht die Meynung, daß man in so wenig Tacten keine andere Manier als lauter Trilli anbringen solle: sondern es wird nur kürtzlich gewiesen, auf wie vielerley Arth ohngefehr das Trillo anzubringen sey. Welches auch also von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.)

§. 6. Der Transitus in die 3e ist an sich selbst auf dem Clavier von schlechten Effect. Wird er aber bey etwas langsamen Noten von einem Trillo begleitet, so lautet er viel zierlicher, und kan so wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Basse selbst angebracht werden. Denn statt dieses schlechten Accompagnementes:

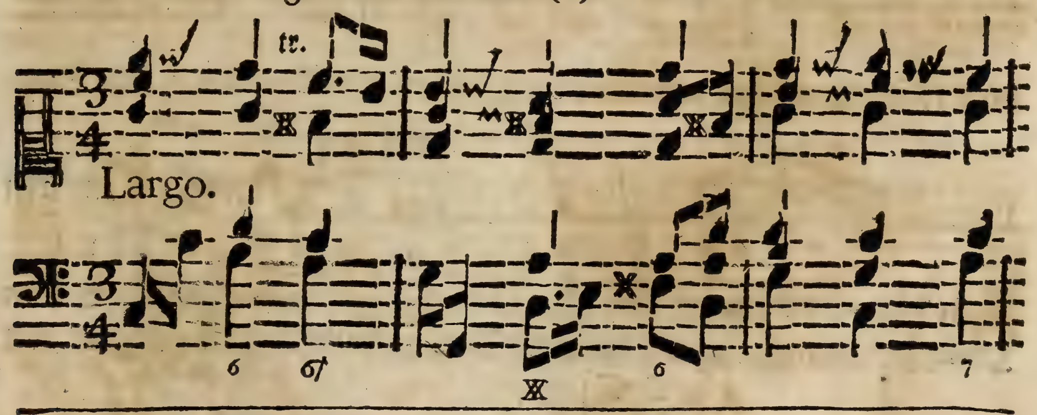


wird es viel zierlicher also ausfallen:
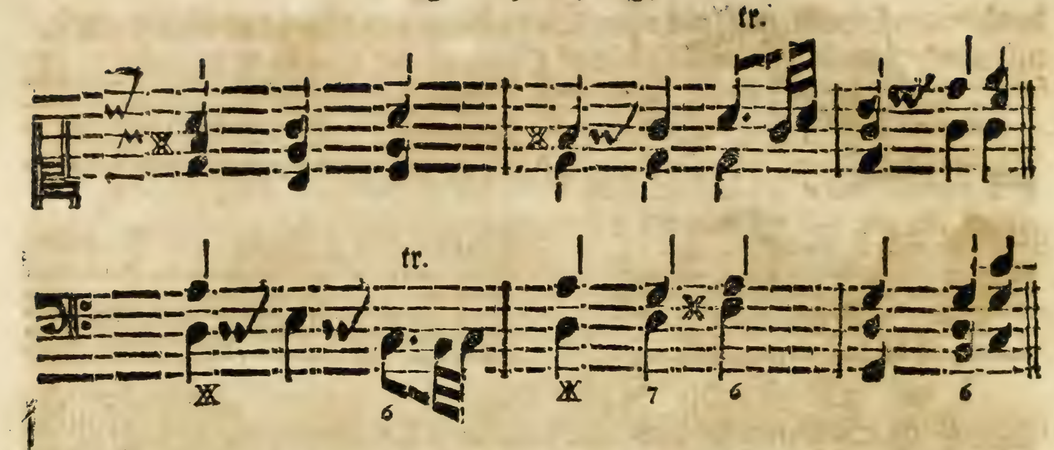




§. 7. Der Vorschlag ist gleichfals eine denen Incipienten bekandte Manier, und kan er zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden; am meisten und beqvehmsten aber wird er bey auff- und absteigender 2de und 3e so wohl in der rechten als lincken Hand gebraucht. Die Arth wie ihn beyde Hände, und sonderlich die rechte Hand auch doppelt, bey fortgehenden 3en, anbringen kan, mag man kürtzlich aus folgenden Exempel ersehen, allwo gedachter Vorschlag überall mit dem bekandten Custode angedeutet worden: (*)



(*) Und zwar bey eintzeln 2. Stimmen der rechten Hand wird in diesen Exempel die unterste Stimme wieder mit dem Daumen genommen, damit können die übrigen Finger den Vorschlag desto sauberer heraus bringen.



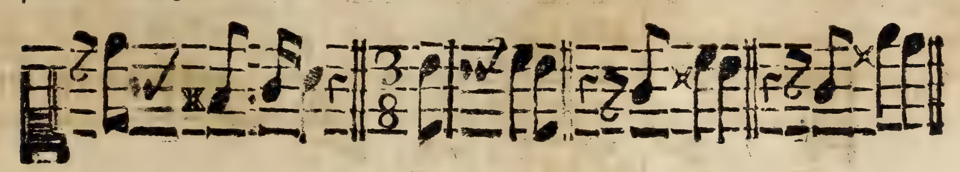
§. 8. Soll aber der doppelte Vorschlag in dergleichen Fällen recht sauber heraus kommen, so muß man bey der andern ze nicht wieder die vorigen Finger nebmen, z. E. in dem andern Tacte dieses Exempels seynd die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vorschlag **unterwärts** vorfället, folgende: { h a / g fi / d d } diese wechsele man mit denen Fingern also ab, wie sie hier mit Ziffern bezeichnet seynd, den Daumen als den ersten Finger gerechnet: { 5 h 4 a / 3 g 2 fi / 1 d 1 d }. Hingegen im 3ten Tacte besagten Exempels wechsele man die beyden Accorde der rechten Hand, zwischen welchen der doppelte Vorschlag **aufwärts** vorfället, mit denen Fingern also: { 4 d 5 e / 2 h 3 c / 1 g 1 g }. Auf solche Arth lassen sich die fortge-

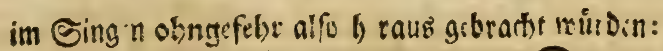
hen-

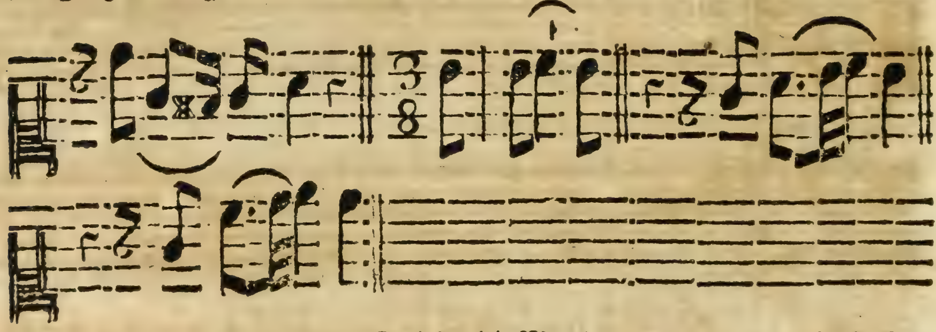
henden 3en so wohl mit, als ohne **Vorschlag** bey allerhand Gelegenheit, und sonderlich bey einem Trio auf Orgeln und Clavieren viel sauberer tractiren, als bey der ordinairen Arth. Will sich ein Anfänger in dieser Application der Finger, welche auch offtmahls grossen Claviristen unbeqvehm fället, besonders exerciren, so darff er nur drey nacheinander fortgehende 3en, z. E. { 5 h 4 a 3 g / 3 g 2 fis 1 e } mit diesen vorgeschriebenen Fingern exerciren, und auf allerhand Arth in der Geschwindigkeit verwechseln lernen, so braucht es weiter keiner Künste.

§. 9. Die bekandte **Schleiffung** mit 3. Fingern fället sonderlich in cantablen Sachen wohl aus, und kan bey allen auffwärts springenden Intervallis so wohl, als bey der auffwärts steigenden 2de angebracht werden. Nur muß man sich hüten, daß derjenige Ton, wo die Schleiffung ihren Anfang nimmet, und welcher in folgenden Exempeln jederzeit mit einem X angedeutet wird, nicht mit dem Basse vitiose progressen verursache. Also würde die Schleiffung bey folgenden 3 ersten Exempeln unrecht angebracht, weil sie mit dem Basse 8ven und 5ten machet. Hingegen fället sie bey dem folgenden weitläufftigen Exempel durchgehends wohl aus. Wobey noch anzumercken, daß diese Manier am besten in der obern Stimme der rechten Hand angebracht wird, und man dabey ebenfals nicht wohl anders als 2 stimmig gehen könne, das übrige Accompagnement aber die lincke Hand über sich nehmen muß: (a)

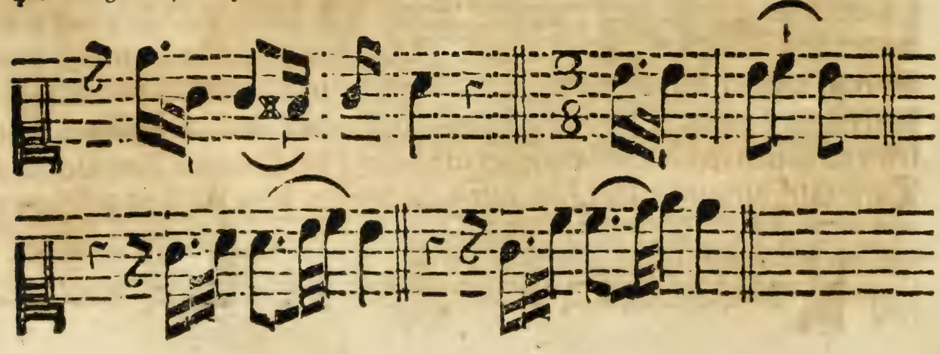
(a) Diese Schleiffung nebst dem Vorschlag werden anitzo in auswärtigen Landen so grand mode, daß man von denen allerneuesten Sachen selten eine Theatralische Arie siehet, da nicht besagte 2. Manieren häufig mit denen bekandten Hülffs-Nötgen (welche sich hier im Druck nicht exprimiren lassen) bezeichnet stehen. Jedoch muß man dabey wohl einen kleinen Unterschied bemercken, welcher im Singen und Spielen dieser beyden Manieren vorfället: Denn an statt das folgende Noten:
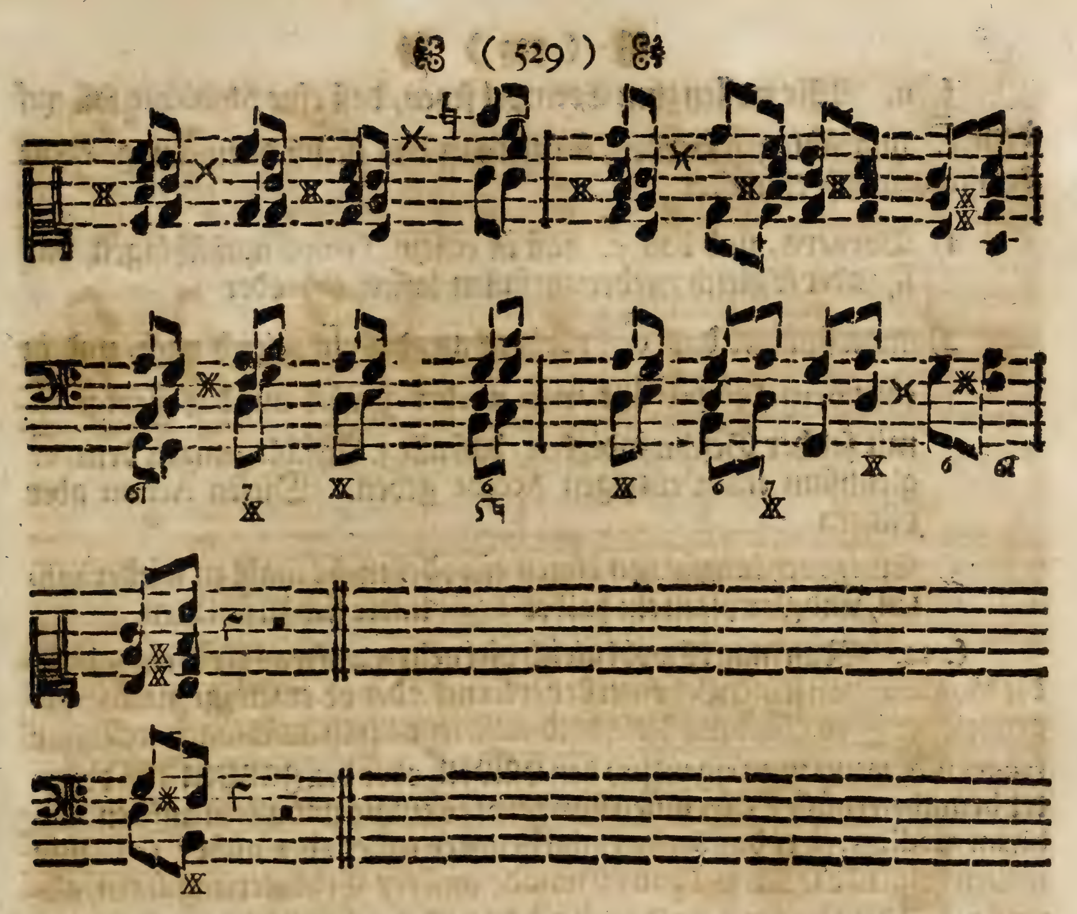



im Singen ohngefehr also heraus gebracht würden:



so anticipiret man hingegen im Spielen die Manier gemeiniglich umb ein kurtzes Nötgen eher: z. E.





§. 10. Die Mordente (oder Mordante, nach üblicher Aussprache) ist zwar gleichfals eine bekandte Manier, wir werden aber aus folgenden §. §. ersehen, daß sie was mehrers hinter sich habe, und folgbar etwas genauer müsse untersuchet werden. Uberhaupt wird eigentlich eine Mordente genennet, wenn man einen Ton mit seinen nechst darunter gelegenen halben oder gantzen Tone, beyde fast zu gleicher Zeit anschläget, jedoch den letztern gleich wieder fallen lässet, und auf dem Haupt-Tone liegen bleibet. Diese Anschlagung aber kan auff 3. unterschiedene Arthen geschehen.

§. 11. Wir wollen zum Exempel setzen, daß eine Mordente soll auf dem $\bar{\bar{c}}$. angeschlagen werden, so kan man das nechst darunter gelegene Semitonium $\bar{h}$. entweder

1) Vorhero, und das $\bar{\bar{c}}$. fast in einem Tempo nachschlagen, das $\bar{h}$. aber so gleich wiederum fallen lassen (b) oder
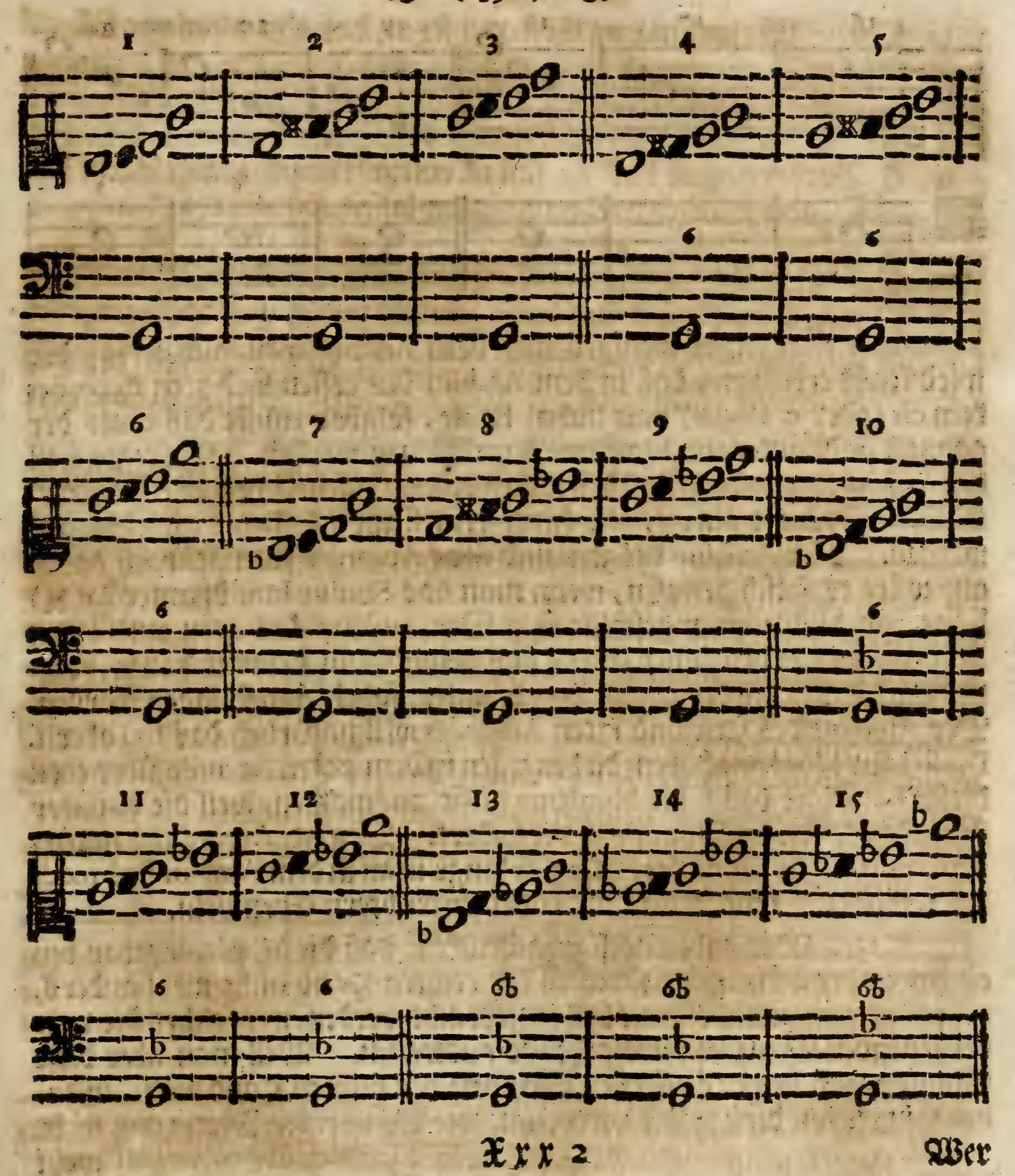
2) man schläget das $\bar{\bar{c}}$. vorhero an, das $\bar{h}$. gleich nach, und in eben dem Tempo fällt man wieder zurück auf das vorige $\bar{\bar{c}}$. mit solcher Geschwindigkeit, daß alle 3. Anschlagungen dem $\bar{\bar{c}}$. gleichsam einen eintzigen Accent geben. Diesen Accent aber pflegen

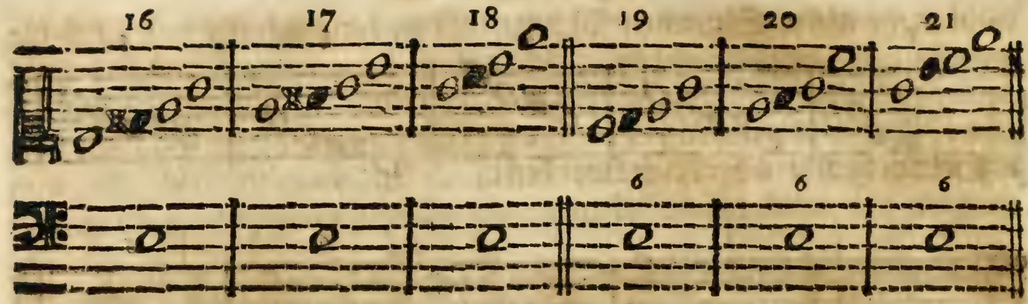
3) Einige bey langsamen Noten ein oder mehr mahl zu wiederhohlen, und gleichsam ein halbes Trillo unter sich zu schlagen.

§. 12. Nun mag es wohl gleich viel gelten, auf was Arth ein Scholar die Mordente von seinen Lehrmeister erlernet, oder ob er selbige, nach Gelegenheit der Noten, bald auf diese, bald auff jene Arth anschlagen will: nur fraget sich, wenn man eigentlich den **halben**, oder den **gantzen** Ton drunter brauchen müsse? Hierinnen nun kömt es eintzig und allein auf den Ambitum modi an, ob er das Semitonium drunter leidet oder nicht? (c) Wir wollen folgende Exempel zum Grunde unserer Erläuterung setzen, allwo überall die Mordente, bald im **halben** bald im **gantzen** Tone drunter, mit schwartzen Noten angegeben worden, so wie sie der Ambitus ordentlicher Weise bey jedweden Accorde erfodert:

(b) Auf diese Arth beschreibet sie Gasparini p. 91. und saget, sie würde deswegen Mordente oder beissend (von mordere, beissen) genennet, weil sie sey, wie der biß eines kleinen Thiergens, welches kaum anbeisset, und so gleich wieder ohne Verwundung fahren lässet.

(c) Hieher gehöret die gantze Lehre von Ambitu modorum, welche unten cap. 2. Section 2. weitläufftig ausgeführet wird. Hieraus aber erhellet, daß ein Anfänger in zweiffelhafften Fällen die mordente gar leicht übel anbringen könne.

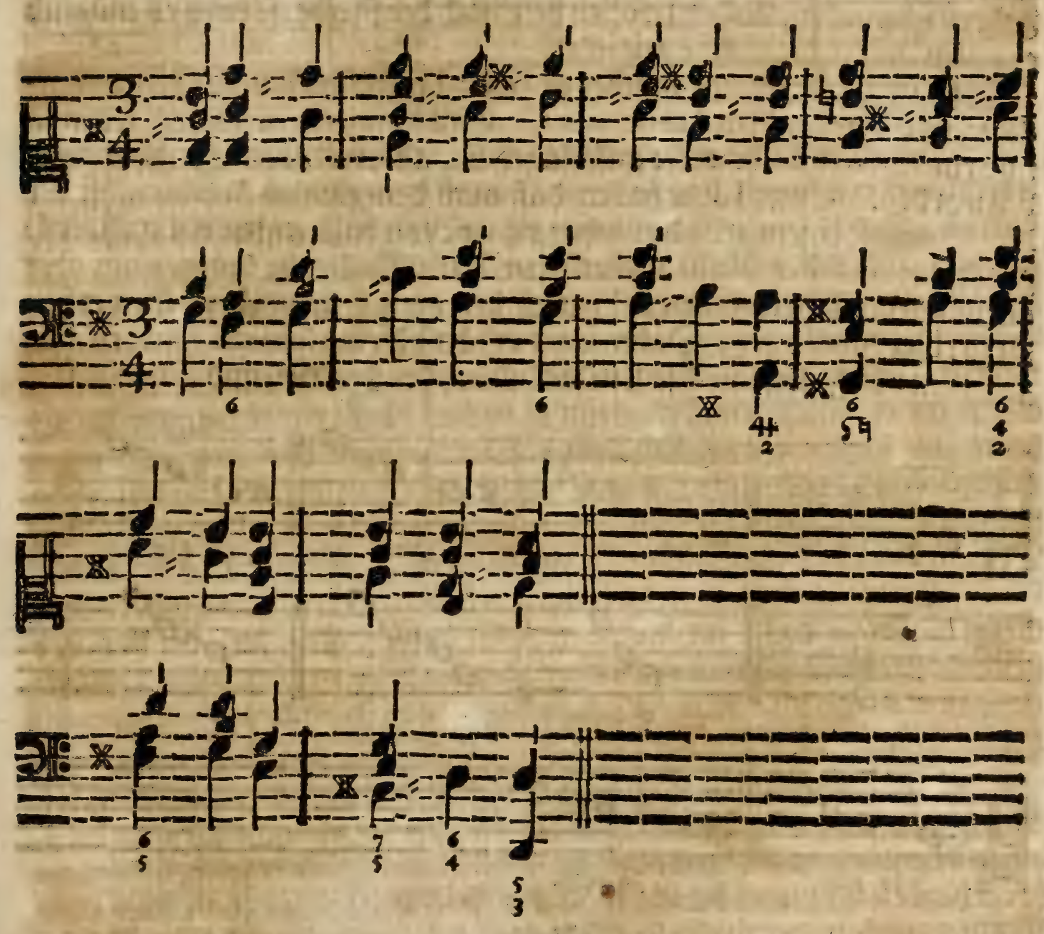

1
2
3
4
5
6
6
6
7
8
9
10
6
6
11
12
13
14
15
6
6
6♭
6♭
6♭



Wer nun etwas weniges nur vom Ambitu modorum weiß, der wird leicht erkennen, daß in dem Ambitu des ersten und 7ten Accordes kein cis (oder c. Diæsis) statt haben kunte, folgbar muste das c. als der gantze Ton drunter zur Mordente angeschlagen werden. Hingegen will der Ambitus des andern und des 8ten Accordes natürlicher Weise das Semitonium drunter haben, also kunte kein f. zur Mordente angeschlagen werden. Der Ambitus des 3ten und 6ten Accordes hat natürlich das a. also wäre es falsch gewesen, wenn man das Semitonium drunter (as ✱) hätte zur Mordente angeschlagen. Der Ambitus des 4ten und 16ten Accordes will ordentlicher Weise das Semitonium drunter haben, folgbar wäre das d. als der gantze Ton drunter, falsch angeschlagen worden. Der Ambitus des 5ten und 17ten Accordes will natürlich das fis (oder f. Diæsis) zur Mordente haben, da hingegen in dem 20ten Accorde über eben dieser Basſ-Note das f. die Mordente hilfft ausmachen, weil die darüber stehende 6te den Ambitum modi verändert. Der 15te Accord hat natürlich das as b. zur Mordente nöthig, so lange man in dem Ambitu des modi Dis b. bleibet. Und so mit denen übrigen leichtern Exempeln.

§. 13. Wir haben noch zu gedencken, daß die Mordente zwar bey einem 3- oder 4 stimmigen Accord der rechten Hand nicht wohl anders, als in der mittlern Stimme kan angebracht werden, wie solches die vorhergehenden Exempel durchgehends ausweisen. Will man aber diese Manier auch in der äussersten Stimme der rechten Hand beqvehm anbringen, so kan diese Hand wiederum, wie bey vorigen Manieren, nicht
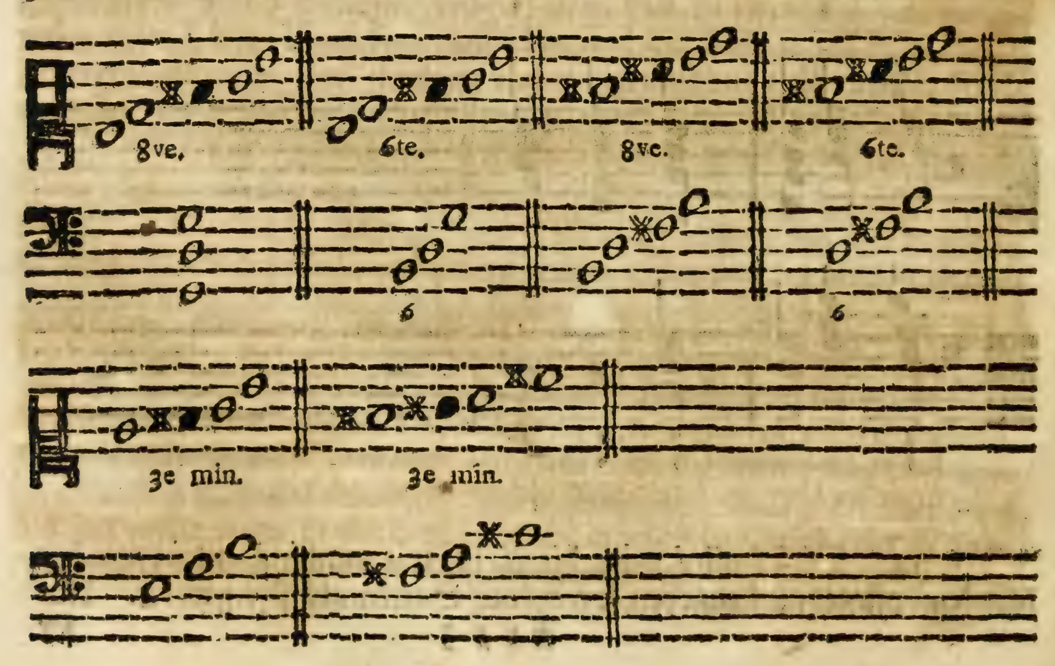
wohl mehr als 2. Stimmen führen. Man kan auch im Basse selbst die Mordente gar wohl brauchen, welchen Falles die rechte Hand das volle Accompagnement behält wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen, allwo die Mordente überall in dem halben oder gantzen Tone drunter, mit 2. Strichelgen ⸗ angedeutet worden:



§. 14. Dieses alles wäre die Arth, wie man insgemein mit der Mordente pfleget umbzugehen, so wohl auf Saiten- als Pfeiffwerck. Unser

ser Autor aber, der Gasparini tractiret die Mordente, insonderheit im Recitativ und pathetischen Sachen, gantz anders. Und weil seine Arth besonders auff dem Clavicimbal von grossen Effect ist, er auch meines Wissens der erste Autor, welcher von dergleichen Materie geschrieben, so wollen wir ihm sein gebührendes Lob nicht nehmen, viel weniger uns mit fremden Federn schmücken, sondern wollen hier nach der Reihe, so kurtz es möglich erzehlen, wie er die Sache angiebet.

§. 15. Uberhaupt machet er einen Unterscheid unter einer Mordente, und so genandten Acciaccatura. Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anschläget, wie allbereit oben Exempel gegeben worden. Er will aber haben, daß man den gantzen Accord nebst der Mordente mit einem gelinden Arpeggio (wovon bald unten ein mehrers) gleichsam nach der Reihe niederlegen, das dissonirende Semitonium aber allein wieder fahren lassen soll, nach der oben §. 11. beschriebenen ersten Arth einer Mordente. Dabey saget er, daß diese Mordente sonderlich in 3. Fällen von guten Effect sey, nehmlich bey der 8ve, 6te, und 3e min. z. E.



§. 16. Eine Acciaccatura (d) hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen gantzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3-4-neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves alleine wieder fahren lässet, wie in vorhergehenden §. von der Mordente gesaget worden. Damit wir nun des Autoris Meynung hiervon in etwas veränderter Ordnung, desto deutlicher erklähren mögen, so bemercken wir, daß er überhaupt 4. Arthen der Sätze angiebet, wo dergleichen Acciaccature von guter Würckung seyn, nehmlich:

1) Bey dem Accord der 6te.
2) Bey dem Accord der 5te min.
3) Bey der, mit der 3. maj. vereinigten 7ma min.
4) Bey dem Accord der 4. maj. $\left[\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right]$.

§. 17. Bey dem Accord der 6te zeiget er 3. unterschiedene Acciaccaturen. Die erste ist, daß man bey der, mit der 3. min. vereinigten 6. maj. auch die 4te mit anschlagen könne, und zwar entweder in einer Hand alleine, oder in beyden Händen zugleich, wie folgende Exempel ausweisen, allwo die Acciaccaturen so wohl, als die Wechsels-Weise vorkommenden Mordenten mit schwartzen Noten angegeben werden: (e)

§. 18.

(d) Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: Zermalmen, zerqvetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander stossen. Also daß Acciaccatura (von welchen der Autor keine eigentliche Definition giebet, sondern das Wort einen, unter denen Accompagnisten gewöhnlichen Terminum nennet) hier so viel heisset, als eine gewaltsame Zusammenstossung unterschiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zusammen gehören.

(e) Bey der ersten Acciaccatur in folgenden Exempeln ist anzumercken, daß der Daumen der rechten Hand die 2. untersten Claves c. und d. viel beqvehmer zugleich berühren kan.

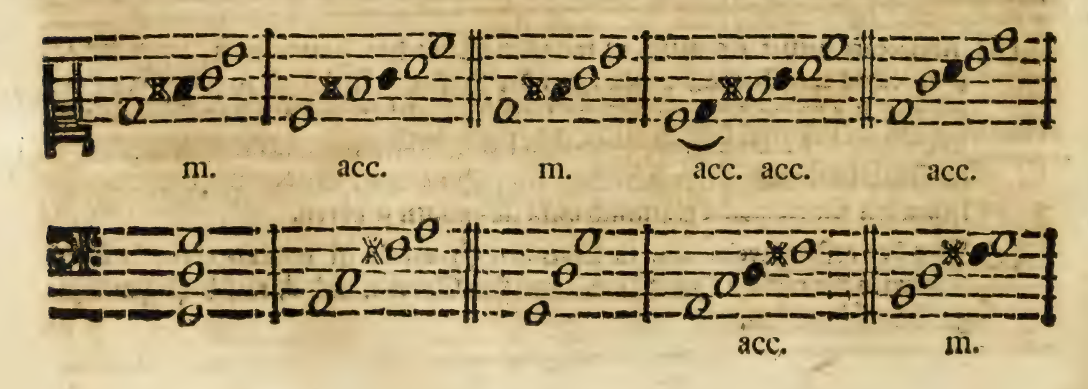
mord. acciacc. m. m. acc.

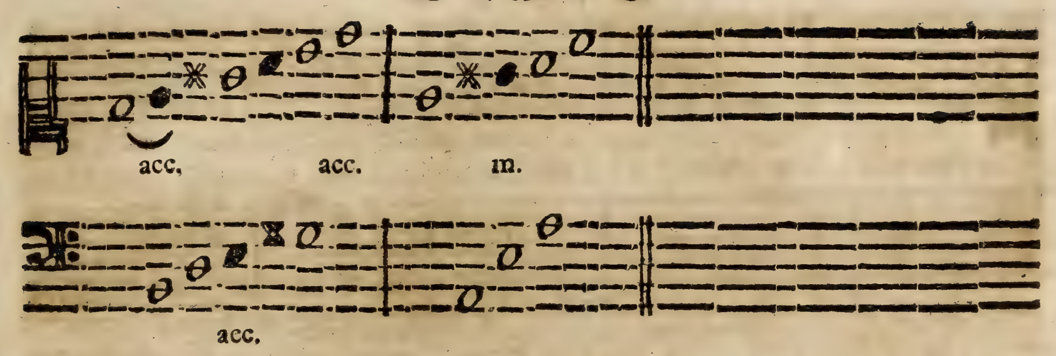
6. acc.

m. acc.

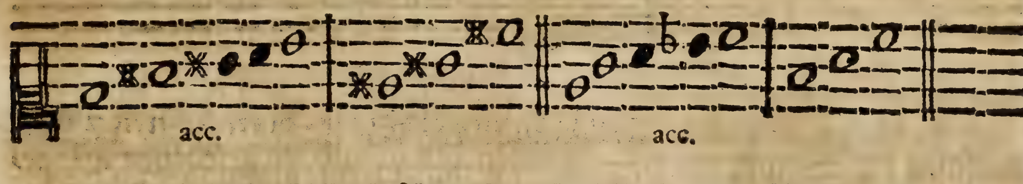
m. acc.

§. 18. Die andere Acciaccatura bey der 6te ist, wenn man die zwischen der 6te und 8ve liegende 7me zugleich mit anschläget, und zwar entweder alleine, oder auch mit Zuthuung der vorigen 4te, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:





§. 19. Die 3te Acciaccatur bey der 6te soll seyn, wenn man die, zwischen der 3. maj. und 6. maj. liegenden 2. Claves zugleich mit anschläget. Welches zwar auf eben diese Arth mit denen, zwischen einer 3. min. und 6te min. gelegenen 2. Clavibus angehet, ob gleich der Autor kein Exempel davon gegeben:



§. 20. Bey dem Accord der 5te min. machet unser Autor die Acciaccatur entweder mit der, zwischen der 8va und decima gelegenen 9. alleine, oder auch mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te zugleich, so, daß beyde Acciaccaturen eine 6te zusammen hören lassen:
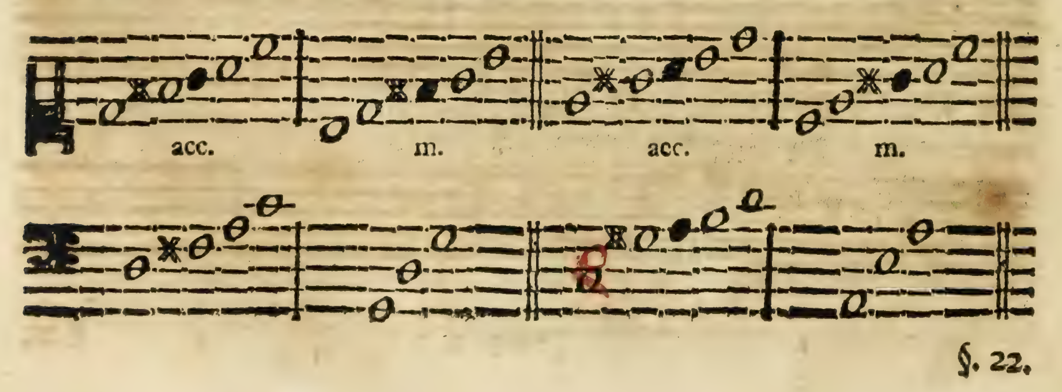
acc. m. acc. m.

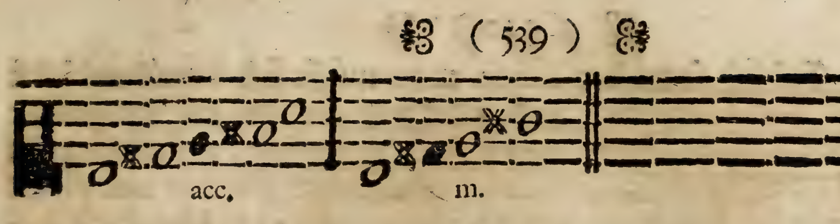
acc.

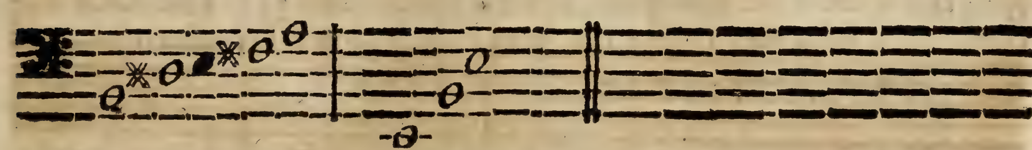
acc. m.

acc.

§. 21. Bey dem Accord der, mit der 3. maj. verknüpfften 7. min. wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 3e und 5te gelegenen 4te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:





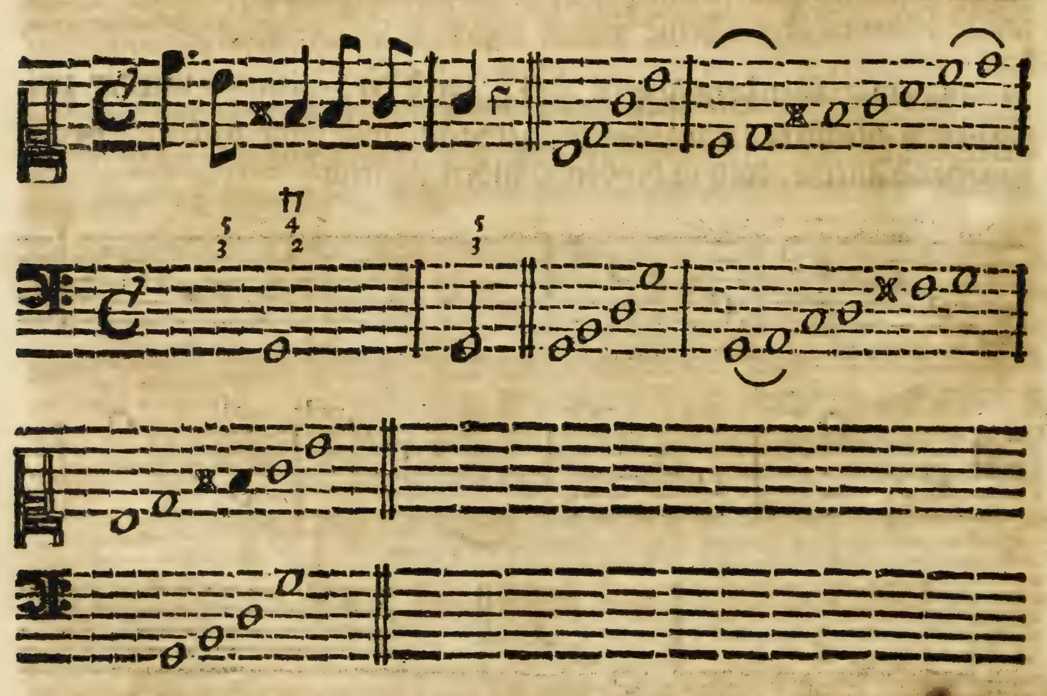


§. 22. Bey dem Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4+\\2\end{smallmatrix}\right\}$ wird die Acciaccatur mit der, zwischen der 4+ und 6te gelegenen 5te gemacht, und zwar bald in der rechten Hand alleine, bald in beyden Händen zugleich:

acc. m. acc. m.

acc.

§. 23. Endlich saget der Autor, man müsse sich bemühen, selbst mehr Acciaccaturen zu erfinden, und giebet noch eine an, die ihm (wie er saget) gleich bey fernern Nachsuchen in die Hände fiele, worinnen man 13. Claves auf einmahl anschlagen könne, wobey der Daume und kleine Finger, jedweder 2. Claves zugleich berühren müssen. Und diese Acciaccatur ist folgende, welche bey dem, im Recitativ bekandten Accorde $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ soll angebracht werden:
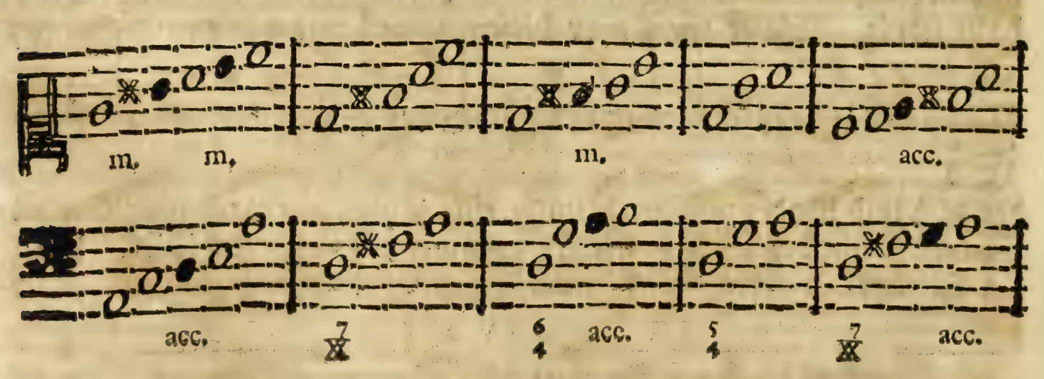


§. 24. Nun gestehet zwar der Autor, daß er diese Acciaccatur mehr zur Bizzarie, als zum Exempel oder zur Regel erdacht. Die Kunst aber betreffend, wie man neue, brauchbahre Acciaccaturen erfinden, und zugleich die oben erfundene sich leichte machen möge: so kan man meines Erachtens einen Anfänger auff gar kurtze Handgriffe weisen. Nehmlich man darff nur Achtung geben, wo in der rechten oder lincken Hand zwi=

zwischen denen Accorden eine 3e leer, und dabey ein Finger müßig sey. Mit diesen Schlage man den mittlern leeren Ton zugleich mit nieder, es mag nun ohngefehr eine Mordente oder Acciaccatur daraus werden, das heisset: es mag der dazwischen liegende Clavis gegen den obern einen halben oder gantzen Ton ausmachen, so lieget nichts dran. Nur daß man dergleichen dissonirende Accorde 1) nicht allzuofft, sondern mit einer Abwechselung (f), 2) nicht leicht über 3. oder 4. neben einander liegende Claves zugleich, und 3) mit einem gelinden Arpeggio niederschlage, die falschen Claves aber alleine wieder fahren lasse, wie oben gelehret worden.

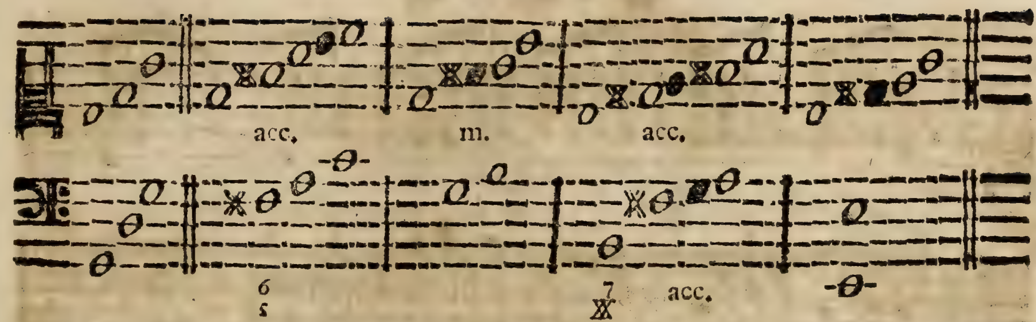
§. 25. Die Sache deutlicher zu machen, so stelle man sich vor, daß z. E. die rechte Hand folgenden 4stimmigen Accord mit denen hier durch Ziffern angedeuteten Fingern anzuschlagen habe { 5 d, 4 h, 2 g, 1 d }. Hier siehet man, daß ein eintziger Finger zwischen der 3e h. und g. müßig bleibet, mit welchen man also den dazwischen liegenden gantzen Ton a. als eine Acciaccatur gar beqvehm anschlagen kan, dahingegen zwischen der obern 3e d. und h. keine Acciaccatur, noch mordente vorfallen kan, weil kein Finger dazu übrig. Wolte man aber diesen Accord nur 3 stimmig greiffen { d, h, g }, so stünde es frey, ob man zwischen der 3e d. und h. ~~oder zwischen der 3e d. und h.~~ oder zwischen h. und g. eine Acciaccatur machen wolte, weil sich beydes mit der Application aller 5. Finger gar wohl thun lässet. Noch ein Exempel zu geben, so setze man den Fall, man habe mit der rechten

(f) Sonst entstehet ein gar zu unreines Wesen im Accompagnement. Ich habe dergleichen Accompagnisten gekennet, die sich allzustarck dran gewöhnet, aber endlich ihre Fehler selbst erkennet, und von andern gerühmet, daß sie reine spieleten.

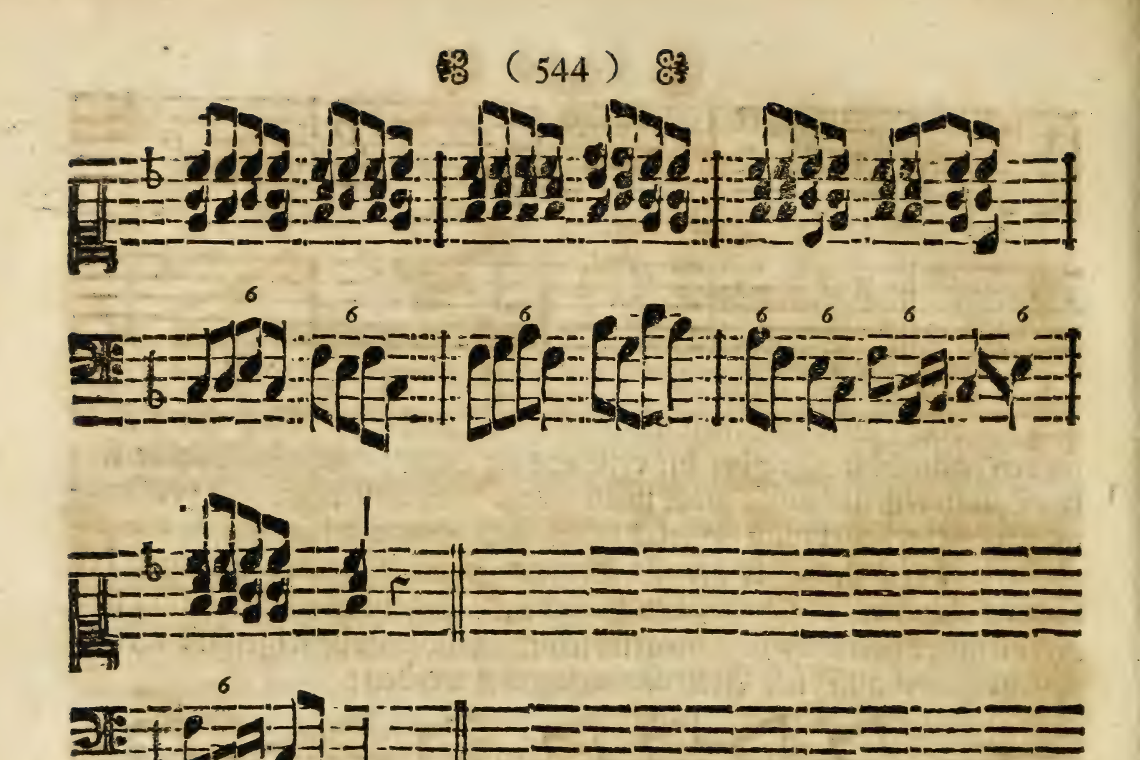
Hand den 4stimmigen Accord $\begin{Bmatrix} 5 & \bar{\bar{e}} \\ 4 & \bar{\bar{c}} \\ 2 & \bar{g} \\ 1 & e \end{Bmatrix}$ also ergreiffen, so erhellet klahr, daß es schwer oder unmöglich fallen wird, eine Acciaccatur zwischen der obern und untern 3e anzubringen, weil die Finger nicht zulangen. Denn wenn man auch mit dem eusersten Fingern 2. Claves auff einmahl berühren und also dennoch eine Acciaccatur anschlagen wolte, so könte man doch diese Acciaccatur nicht beqvehm wieder fallen lassen, wie es seyn soll. Hingegen lässet sich auff dem $\bar{\bar{c}}$ gar beqvehm eine mordente durch Berührung des darunter liegenden Semitonii $\bar{h}$ anbringen, weil der Mittel-Finger allda müßig lieget. Und so machet man es gleichfalß mit der lincken Hand. Dahero es auch einerley ist, ob die Acciaccaturen und Mordenten in 8ven, 6ten, oder 3en zusammen stossen. Auff diese Arth nun wird es hoffentlich nicht so schwer fallen, sich in dieser nützlichen Lehre feste zu setzen, und allerhand neue Verwechselungen der Acciaccaturen und Mordenten zu erfinden, gleichwie folgende, bey unsern Autore nicht befindliche Exempel hier zu neuer Erläuterung dienen mögen:



§. 26.

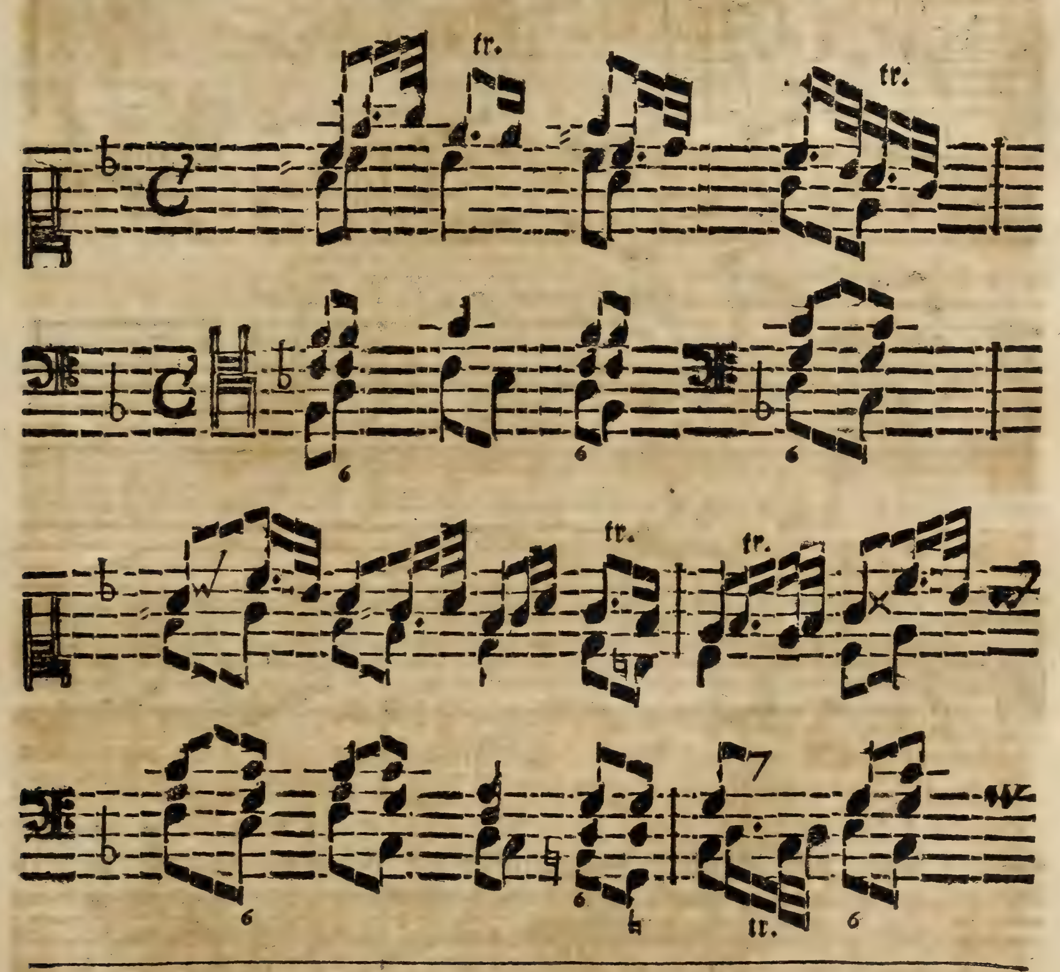


§. 26. Wir kommen nunmehro zur andern Classe unserer Manieren, allwo die Melodie die erste Stelle hatte. Was Melodie sey, darff man einem Musico wohl nicht sagen. Einem Anfänger des General-Basses aber saget man so viel, daß ein schwaches 4. 5. stimmiges Accompagnement viel zierlicher heraus komme, wenn die obere Stimme der rechten Hand eine Melodie, das heisset, ein singendes Wesen habe, und nicht immer in einem Tone liegen bleibe. Also würde folgendes Exempel sehr simpel auff diese Arth accompagniret werden:
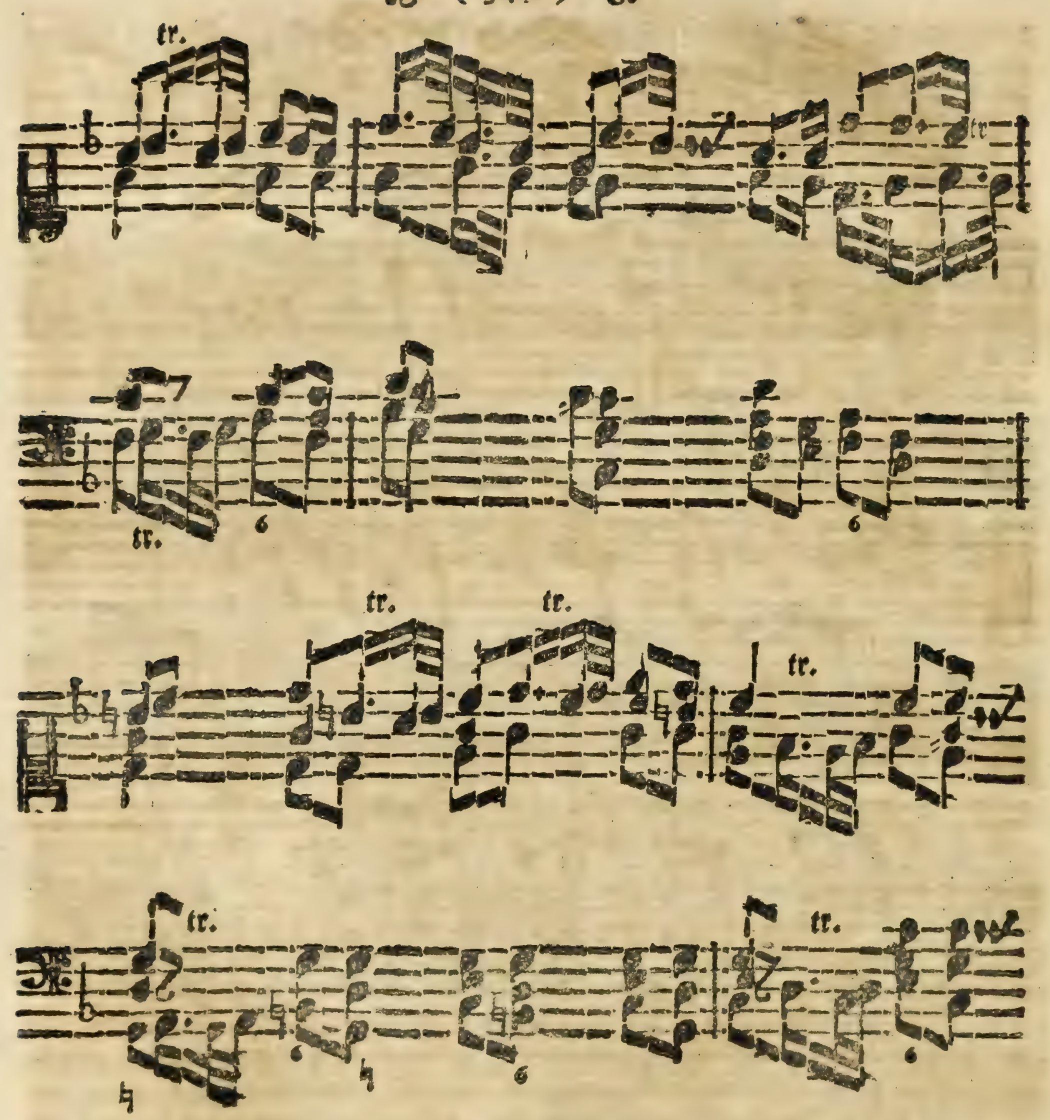


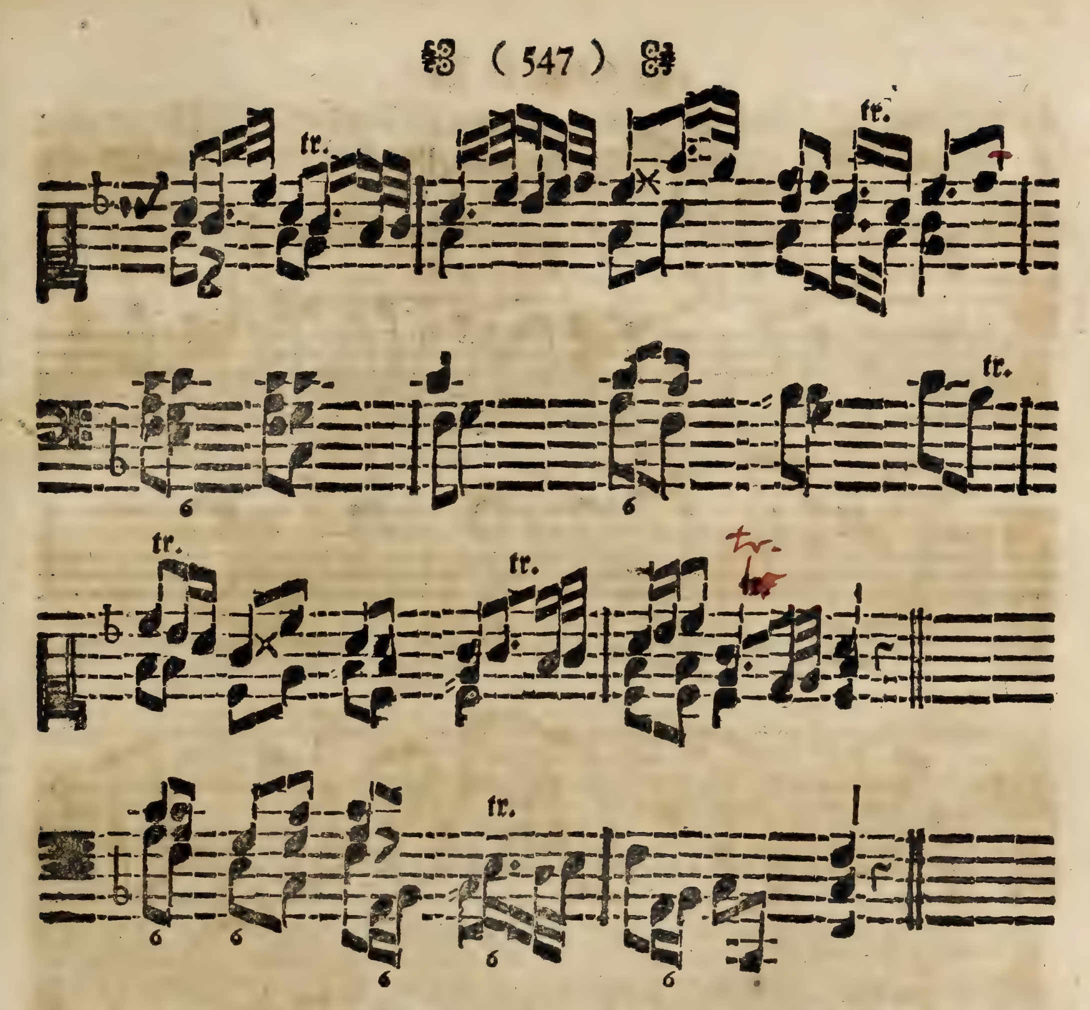
§. 27. Diesen nun abzuhelffen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kan man auf zweyerley Arth verfahren. Nehmlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, so daß die rechte Hand meist nur zwey Stimmen führe, und der lincken Hand das übrige 2, 3. stimmige Accompagnement lasse: oder es übernimmet 2) die lincke Hand das vollstimmige Accompagnement gantz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Beqvehmlichkeit, einen besondern Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechst vorhergehende Exempel nach der ersten Arth mit getheilten Accompagnement beyder Hände suchen manierlich zu spielen, so würde es auf folgende

de Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die dabey gefügten bißher gebrauchten Signa durchgehends ausweisen: (g)



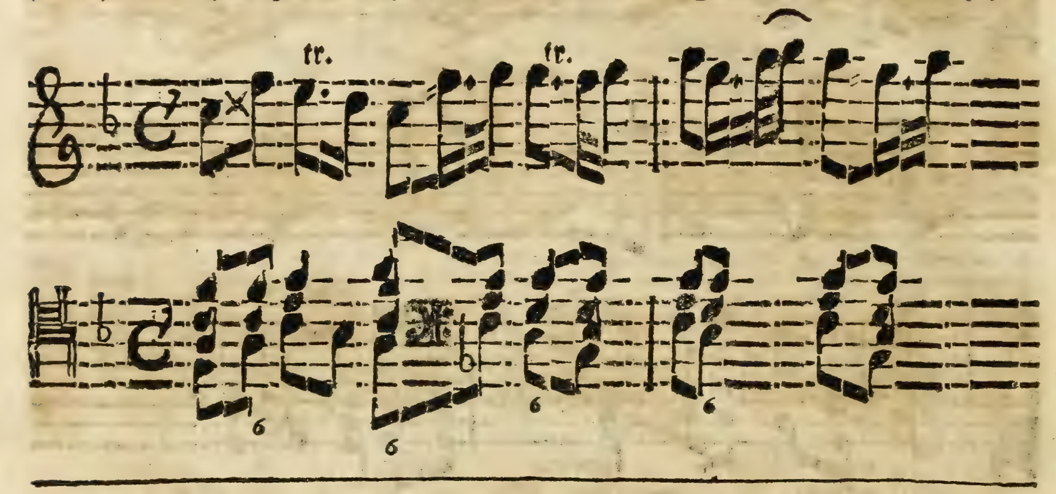
(g) Bey diesen Exempel kan man in der obern Stimme die 3te Note des ersten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche sonst superiectio oder der Uberschlag genennet wird, und insonderheit bey absteigender 2de, der Melodie öffters mehr graçe giebet.


tr.
tr.
tr.
tr.
tr.
tr.
tr.
tr.

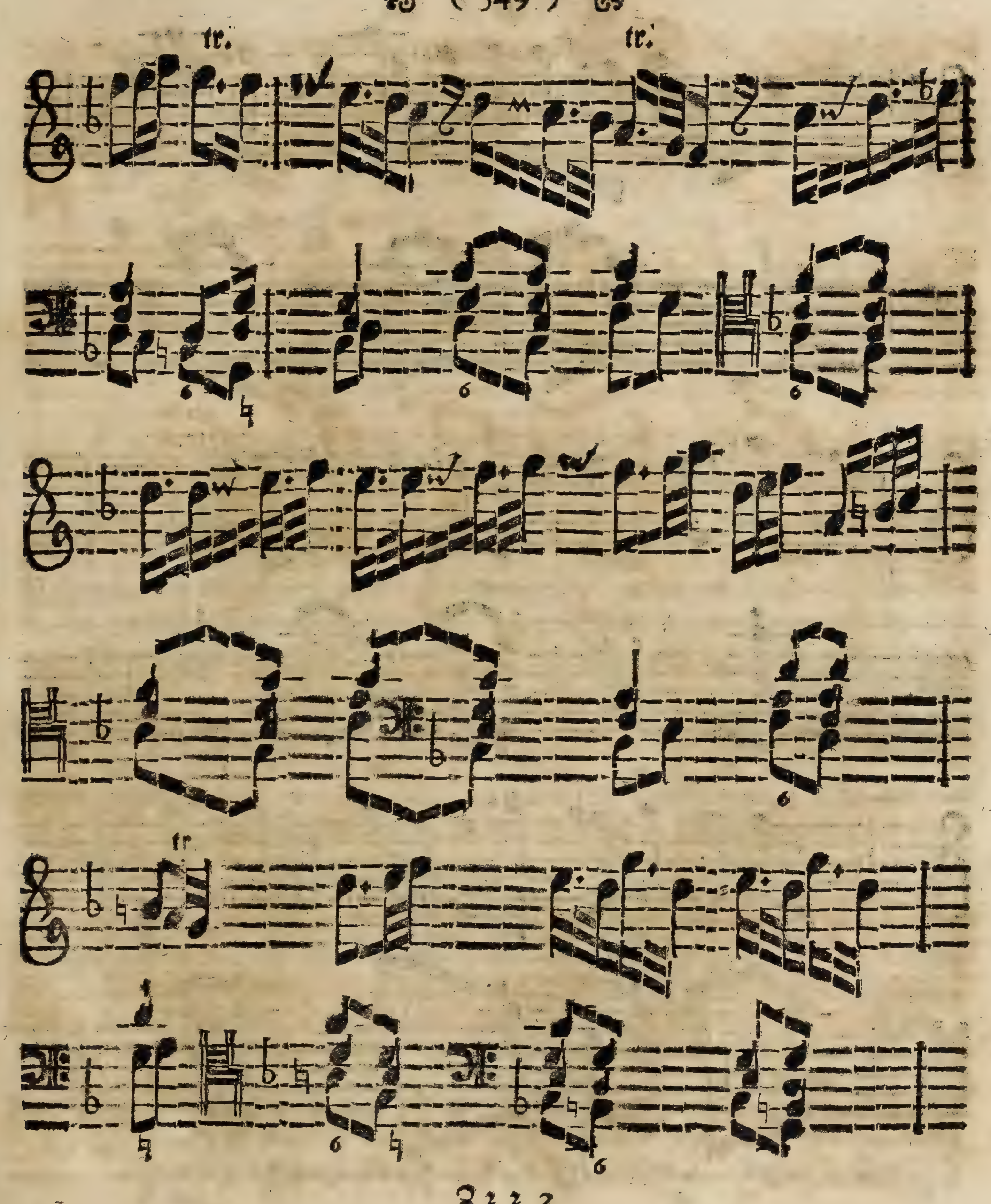


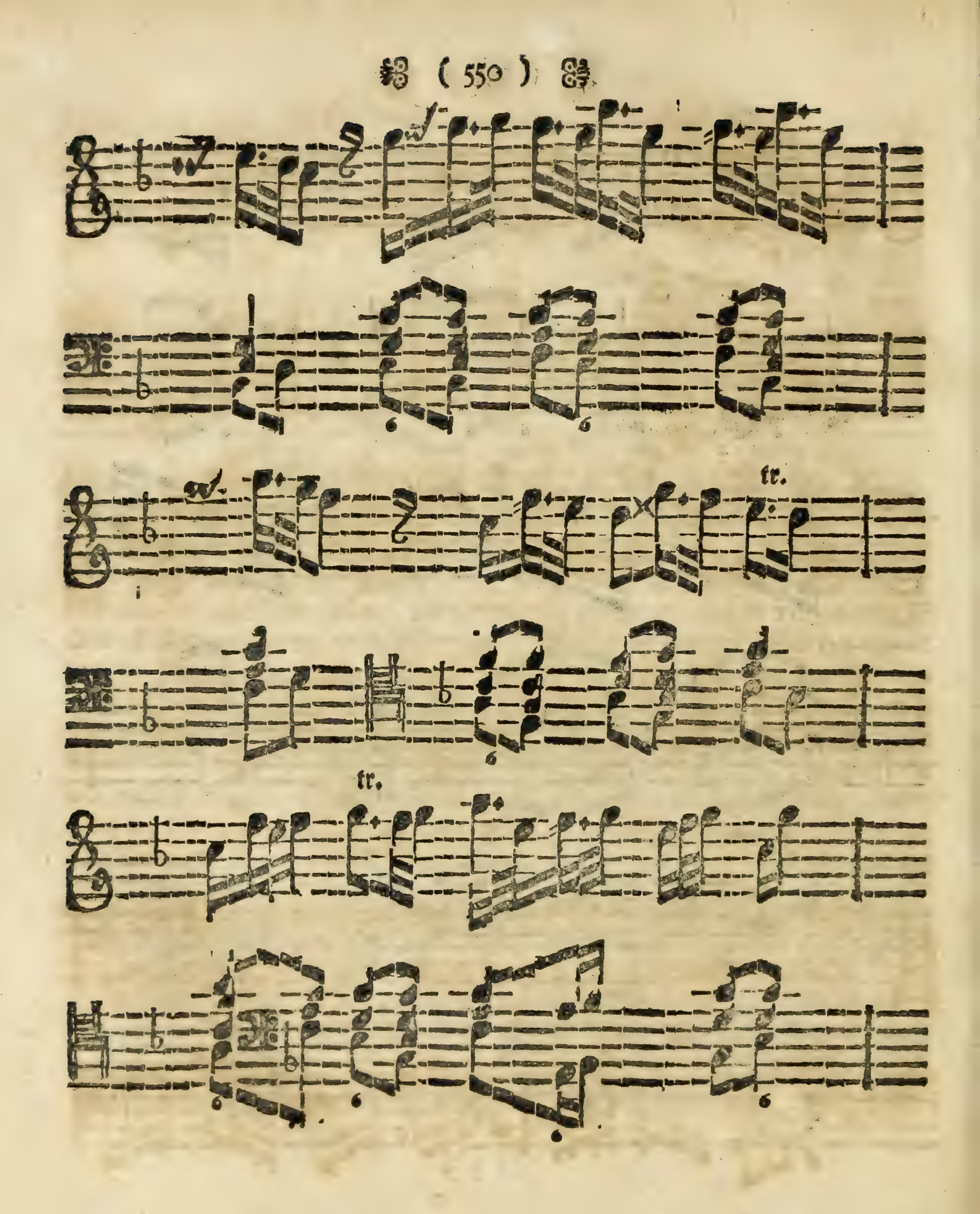
§. 28. Wolte man aber eben diesen Basſ nach der andern Arth accompagniren, und so weit es denen dazu componirten Stimmen nicht Tort thut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends mit der rechten Hand eine besondere Melodie hören lassen (wozu insonderheit die cantablen Solo, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, die beste Gelegenheit geben): so mag folgendes Accompagnement allhier zur Erläuterung dienen. Wobey noch anzumercken, daß bey dieser

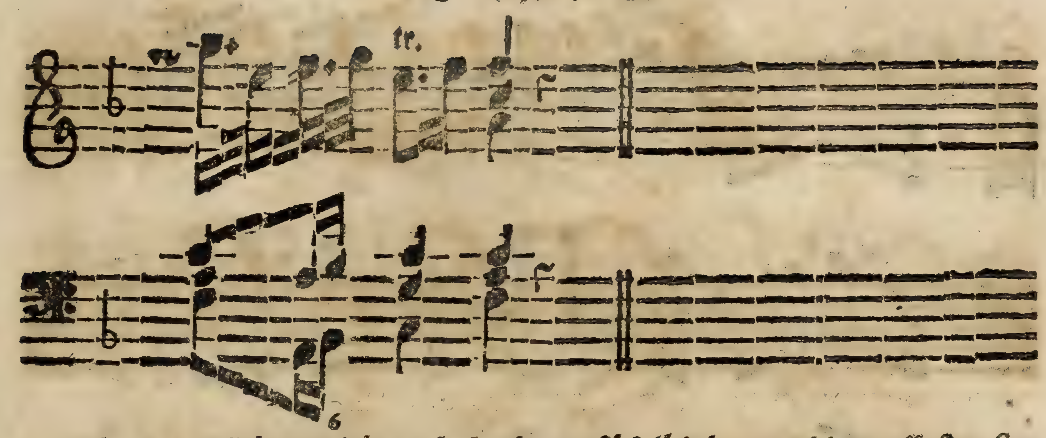
ser Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Basſ-Noten lieber eine 8ve höher desto vollstimmiger nimmet, damit das Gemurre so vieler tieffen Tone dem Gehöre (sonderlich auf Pfeiffwerck) nicht verdrießlich fället, und beyde Hände desto näher an einander geschlossen werden (h):



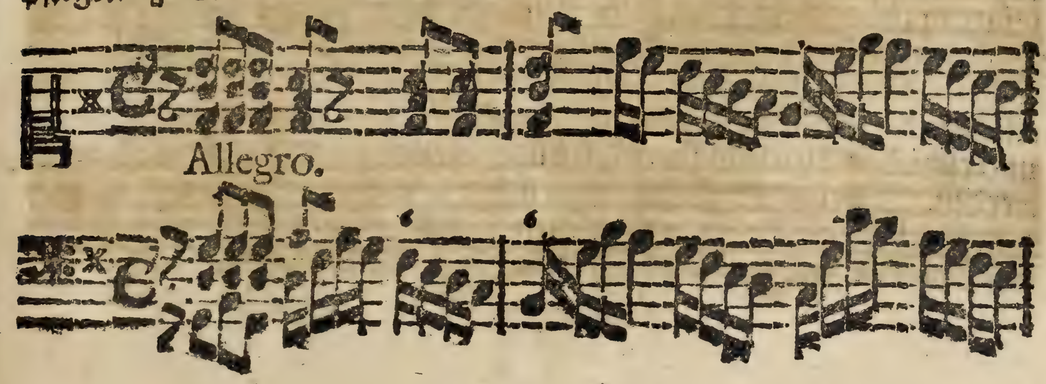
(h) Wenn die Alten die Regel gaben, daß man mit der rechten Hand nicht leicht höher, als biß in das zwey gestrichene c̿, oder ja bey Leibe nicht über das e̿ kommen solte, so suchten sie hierdurch bey ihren damahls sehr schwachen und meist nur 3 stimmigen Accompagnement das allzugrosse Vacuum, oder den leeren Raum zwischen beyden Händen zu vermeiden, und hierzu hatten sie übrig Recht. Wie denn eben diese Regel aus gleicher Raison noch heut zu Tage in einem 4- oder 5-stimmigen Accompagnement, da man die Stimmen in beyde Hände gleich vertheilet, ihre Geltung hat, und übel lauten würde, wenn man z. E. 2. Stimmen mit der rechten Hand in der äusersten Tieffe führen wolte. Hingegen fället freylich die alte Regel in zwey Fällen von sich selbst weg, nehmlich (1) bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement, da ohne diß beyde Hände nicht so leicht ein grosses Vacuum in der Mitte übrig lassen können, folgbar die rechte Hand der Lincken desto eher in die hohen Tone ausweichen mag. (2) Bey der oben gedachten melodieusen Arth, da man mit der rechten Hand gantz alleine eine Melodie, Passaggien, Harpeggiaturen und allerhand Variationes zu machen suchet, welchenfalls ein Liebhaber gleich in das 3 gestrichene X. hinauff steigen mag, wofern er etwas sauberes allda zu hohlen vermeinet.
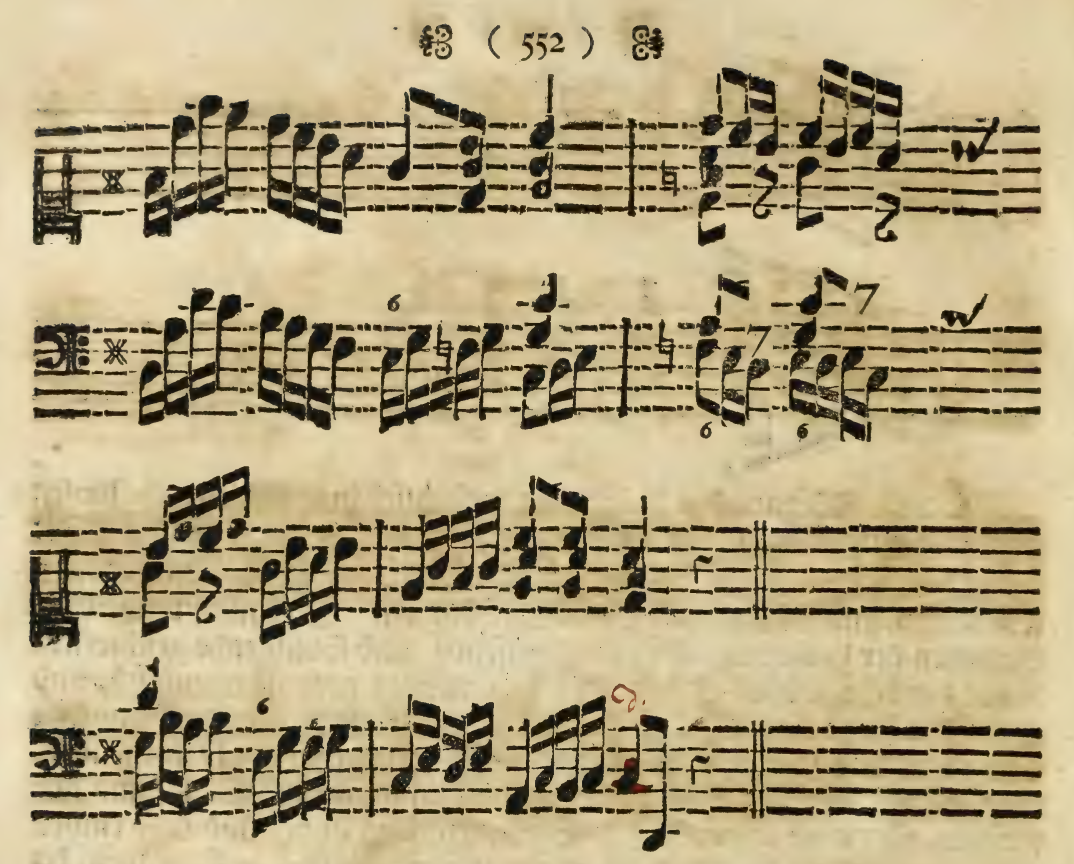

tr.
tr.
tr


tr.
tr.

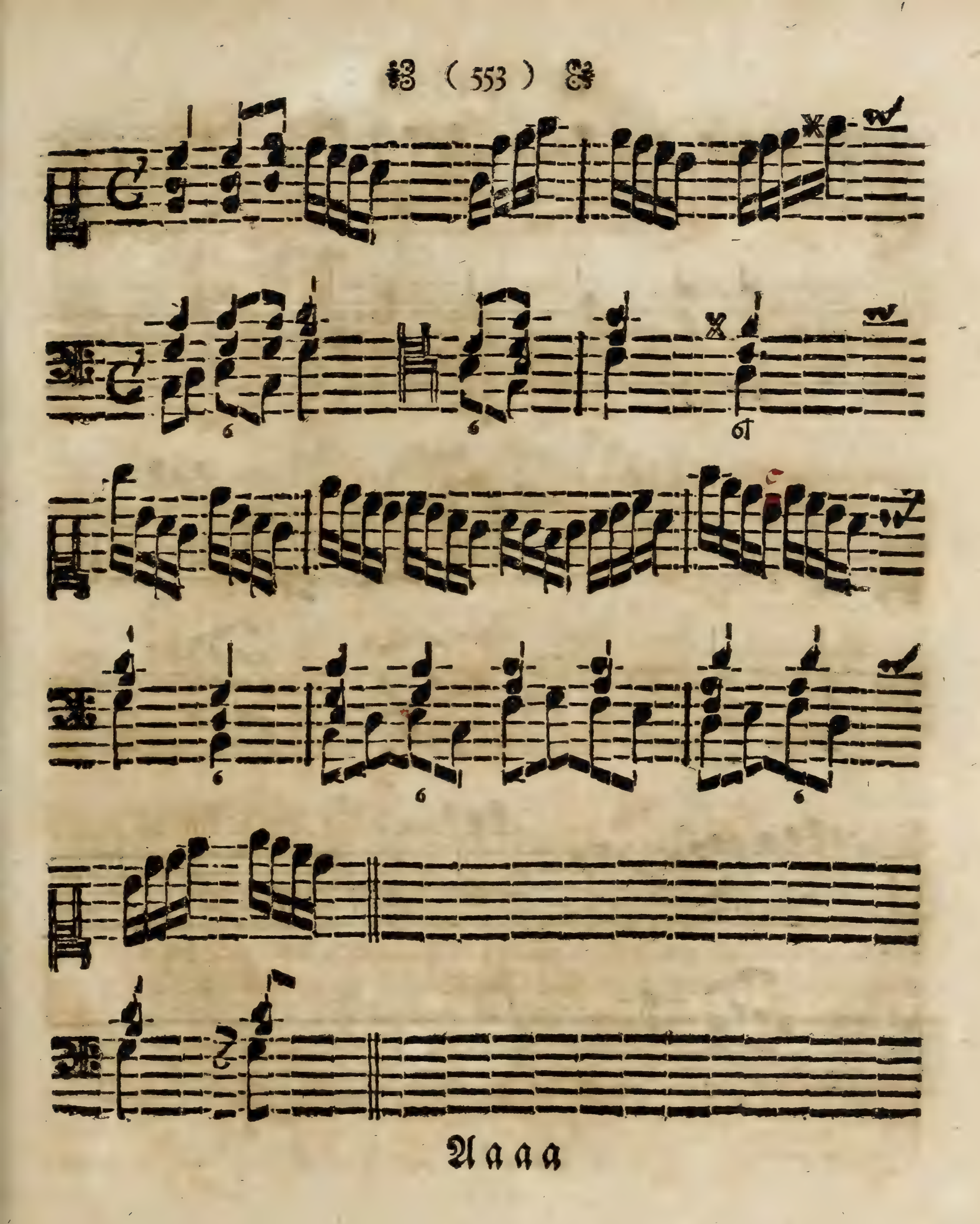


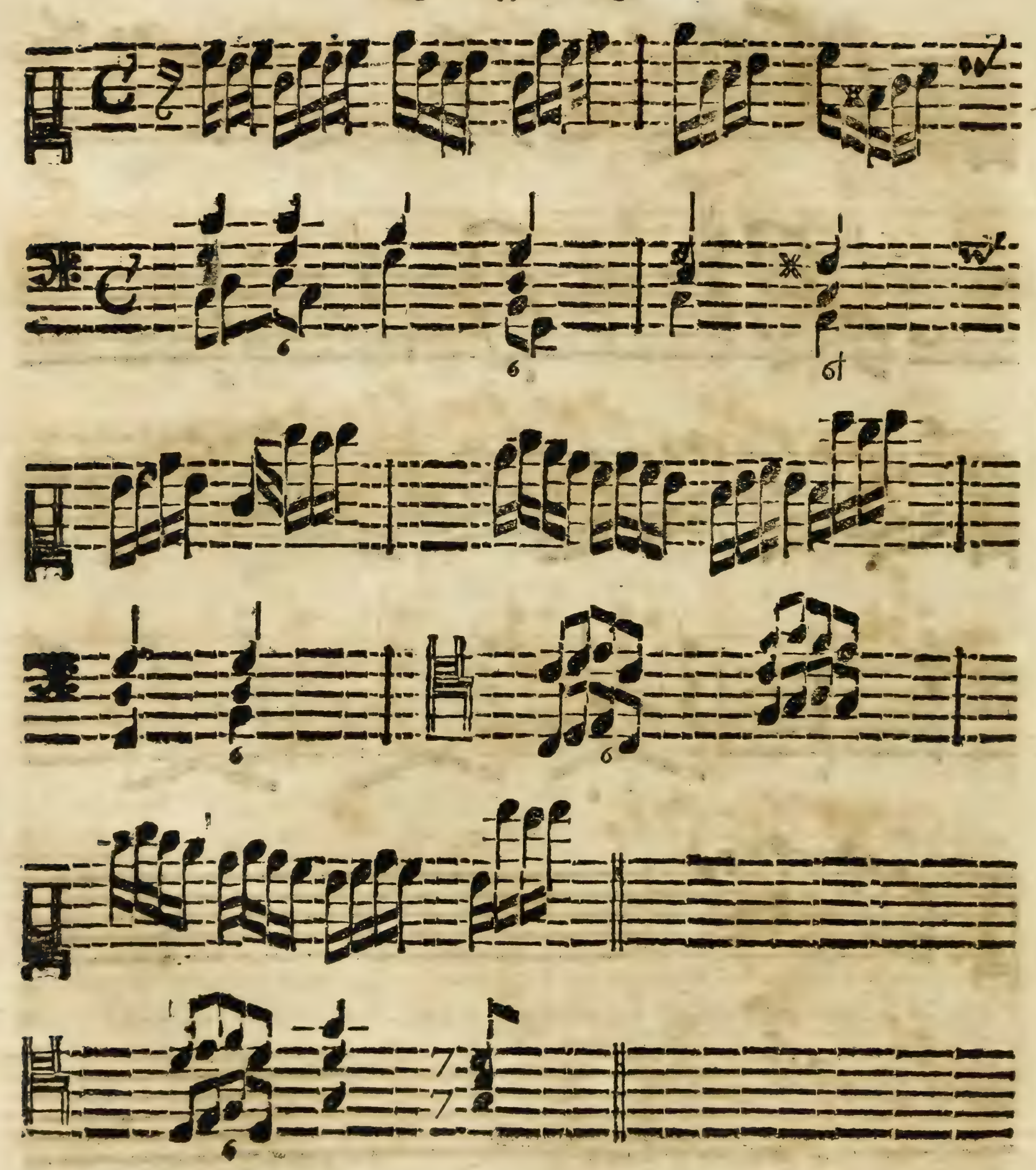
§. 29. Wie nun die Melodie hauptsächlich in cantablen, affectuosen und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die Passaggien, als unsere angegebene andere Arth der Manieren, besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen. Daß man unter dem Nahmen der Passaggien allerhand lauffende, und springende geschwinde Noten verstehe, solches ist bekandt: ihre Anzahl aber ist unendlich, und dependiret deren Erfindung über dem General-Basse ebenfalls von unsern Einfällen, und Exercitio, wie die Melodie. Hat nun ein fortgehender, oder geschwinder Baß selbst passaggien, so kan man mit Weglassung der meisten, oder auch aller übrigen Stimmen, bloß in 3en und 6ten einher gehen, zumahl wo die Passaggien einen weiten ambitum in sich haben, da insgemein dergleichen Accompagnement von grösserer Würckung zu seyn pfleget. z. E.
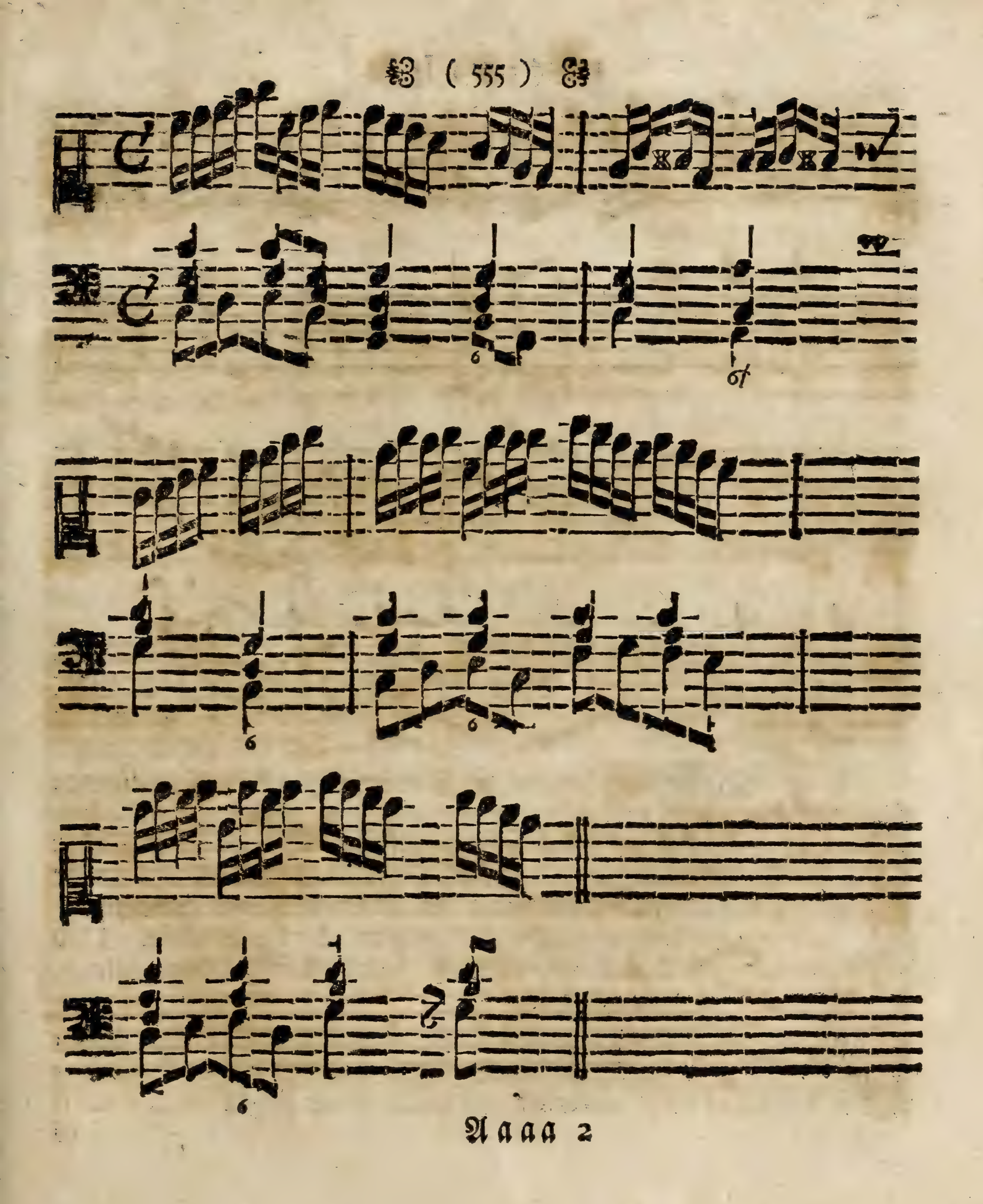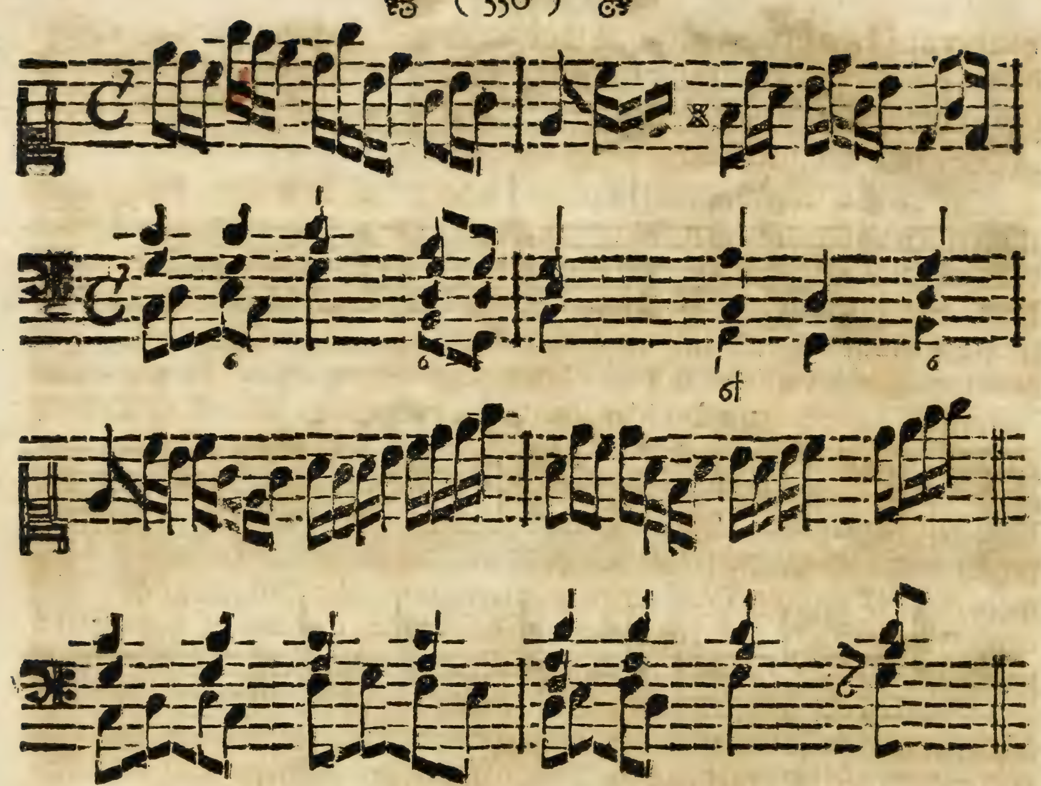




§. 30. Hat aber der Baſſ ſelbſt keine Paſſaggien, ſo kan die rechte Hand an ſolchen Orthen, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut, dergleichen Paſſaggien ſelbſt anzubringen ſuchen, und die lincke Hand führet hier wiederum, ſo viel möglich das vollſtimmige Accompagnement alleine fort. Man ſehe folgenden Baſſ, und die darüber etliche mahl varirten Paſſaggien an, dergleichen noch unzehlige Arthen von unterſchiedener Geltung der Noten über eben dieſen Baſſ könten erfunden werden. Ubrigens befleißige man ſich, alle Paſſaggien rein, diſtinct, und ohne ſchleiffigtes Weſen anzuſchlagen, weil hierinnen ein groſſes Brillant des Spielens ſtecket, welches ſich beſſer hören, als beſchreiben läſſet.









§. 31. Die 3te Arth derjenigen Manieren, so von unsern eigenen Einfällen dependiren, waren die Harpeggiaturen, welche man auch syncopirende, oder gebrochene Sachen nennen mag. Ein Harpeggio (oder Arpeggio) heisset eigentlich dasjenige, wenn man 2, 4, 6, und mehr Stimmen, welche zusammen einen musicalischen Accord ausmachen, nicht auf einmahl, sondern nach einander zergliedert anschläget. Und dieses geschiehet auf dem Clavier entweder mit beyden Händen zugleich, oder nur mit einer Hand alleine.

§. 32. Das Harpeggio mit beyden Händen ist je besser, je vollstimmiger es ist, und geschiehet auf so eine Arth, und mit solcher Geschwindigkeit, daß sich es mehr oculariter, als durch Noten zeigen lässet. Weil

es
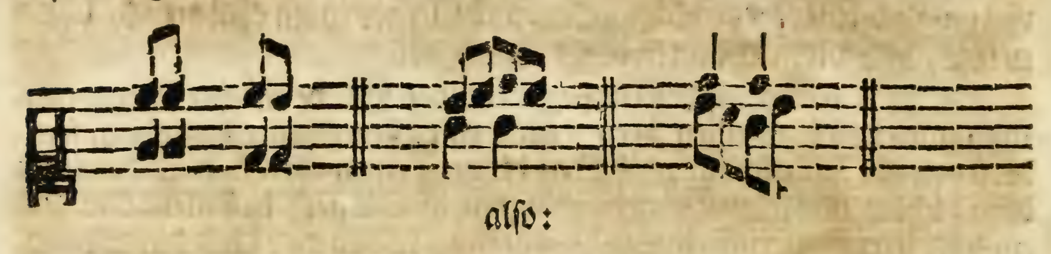
es aber auf dem Clavicembal von sonderlicher Würckung, und gleichsam diesen Instrumente eigen ist, so wollen wir einem Anfänger hiervon, so viel möglich eine General-Idee geben, und selbiges in ein **einfaches, doppeltes,** und **vielfaches** Harpeggio eintheilen.

§. 33. Ein einfaches Harpeggio beyder Hände möchte seyn, wenn man einen vollstimmigen Accord nicht mit allen Fingern zugleich, sondern von der Baß-Note an, biß oben hinaus, einen Clavem nach dem andern, jedoch mit solcher Geschwindigkeit anschläget, daß gleichsam ein einziger Griff auf eine einzige Note heraus kommet. Und dieser Arth des Harpeggio bedieneten sich die oben beschriebenen Acciaccaturen. Ein doppeltes Harpeggio möchte seyn, wenn die von unten hinauff geschehene Zerbrechung eines Accordes wieder von oben herein biß an die Baß-Note in eben dem Tempo wiederhohlet wird, wofern uns die Langsamkeit der Note Zeit dazu lässet. Ein vielfaches Harpeggio wäre endlich, wenn man bey einer gar langsamen Note das doppelte Harpeggio wiederhohlet, auch wohl mit der rechten Hand einen platten Griff nachthut, wie das Clavicimbal im Recitativ und bey andern stillstehenden Baß-Noten gar öffters in Gebrauch hat. Sonst ist auch nicht ungewöhnlich, daß bey etwas fortgehenden oder mittelmäßig geschwinden Noten die lincke Hand öffters vollstimmige Accorde mit einem einfachen Harpeggio anschläget, die rechte Hand aber selbige in eben dem Tempo mit einem platten Griff beschliesset. Dergleichen vielerley Arthen von Brechungen man guten Practicis muß abzulernen suchen.
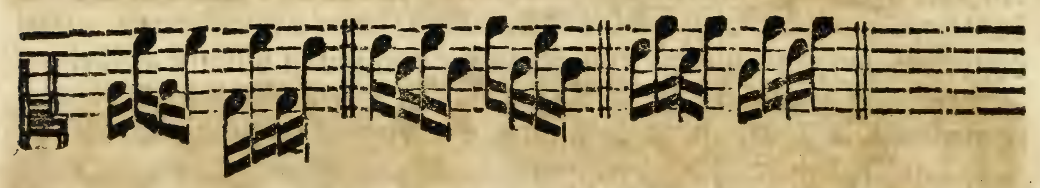
§. 34. Wir gehen weiter zur andern Arth der Arpeggiaturen, welche bald mit der rechten, bald mit der lincken Hand, als besondere Variationes der beyden eusersten Stimmen an solchen Orthen angebracht werden, wo es denen concertirenden Stimmen keinen Eintrag thut. Erstlich die rechte Hand betreffend, so ist ihr Harpeggio entweder 2 stimmig, 3 stimmig, oder 4 stimmig.

§. 35. Ein 2 stimmig Harpeggio nennet man, wenn nur 2 Stimmen eines Accordes statt des platten Anschlages in kleinere Noten zer-

theilet, und Wechsels-weise angeschlagen werden, z. E. statt folgender 2 stimmigen Griffe der rechten Hand,

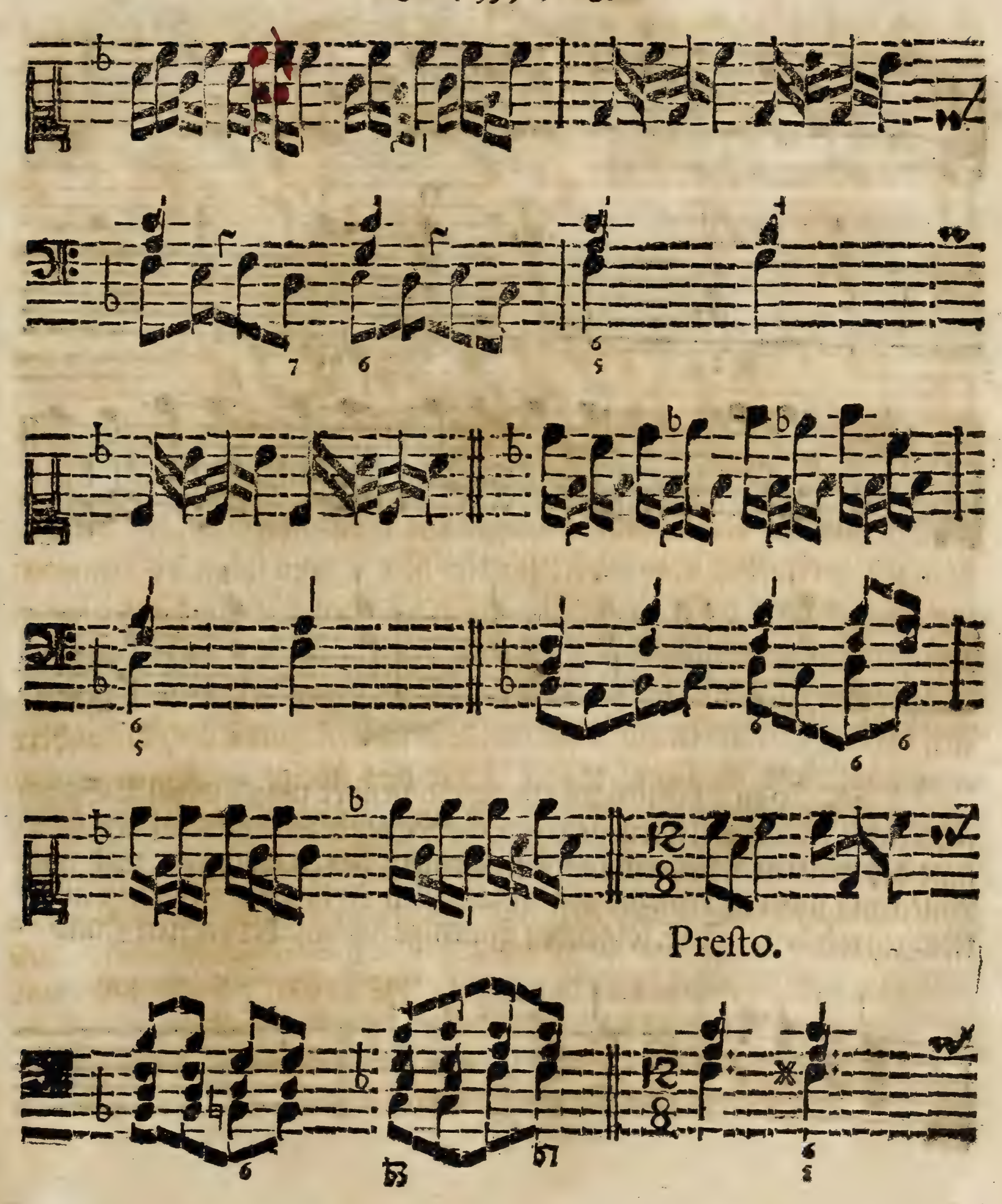


also:

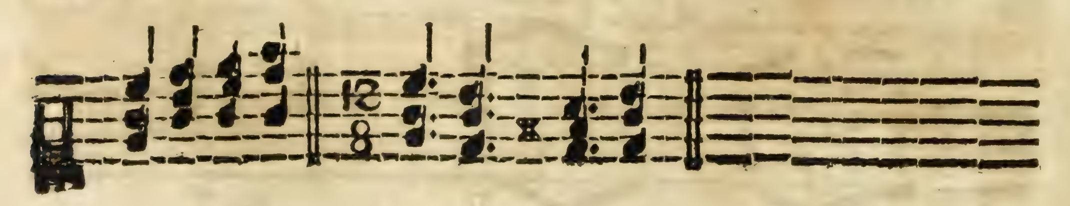


Findet nun die rechte Hand Gelegenheit dergleichen Harpeggio anzubringen, so erwehlet man so viel möglich hierzu gern solche 2 Stimmen, welche mit dem Basse Triadem harmonicam oder 3. Grund-Stimmen des Accordes ausmachen. (i) Weiter braucht es bey dieser Arth keiner grossen Künste, denn man schläget nach Gutbefinden eine von denen beyden Stimmen, so man harpeggiren will, zuerst an, die andere aber nach, und die lincke Hand führet das übrige Accompagnement. Folgende Exempel werden die Sache zur Gnüge erläutern:

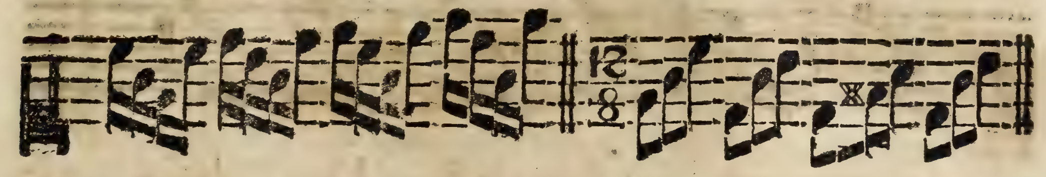
(i) Grund-Stimmen oder Radical-Stimmen eines Accordes werden diejenigen genennet, welche unter sich selbst keine 8ve, noch unisonum ausmachen. Also hat z. E. der Accord einer 7me 4 Grund-Stimmen, nehmlich Basin, 3am, 5tam und 7mam: hingegen haben der ordinaire Accord und der 6ten-Accord bekandter maßen nur 3 Grund-Stimmen, die 4te Stimme ist allzeit nur eine Verdoppelung einer Grund-Stimme.


Presto.

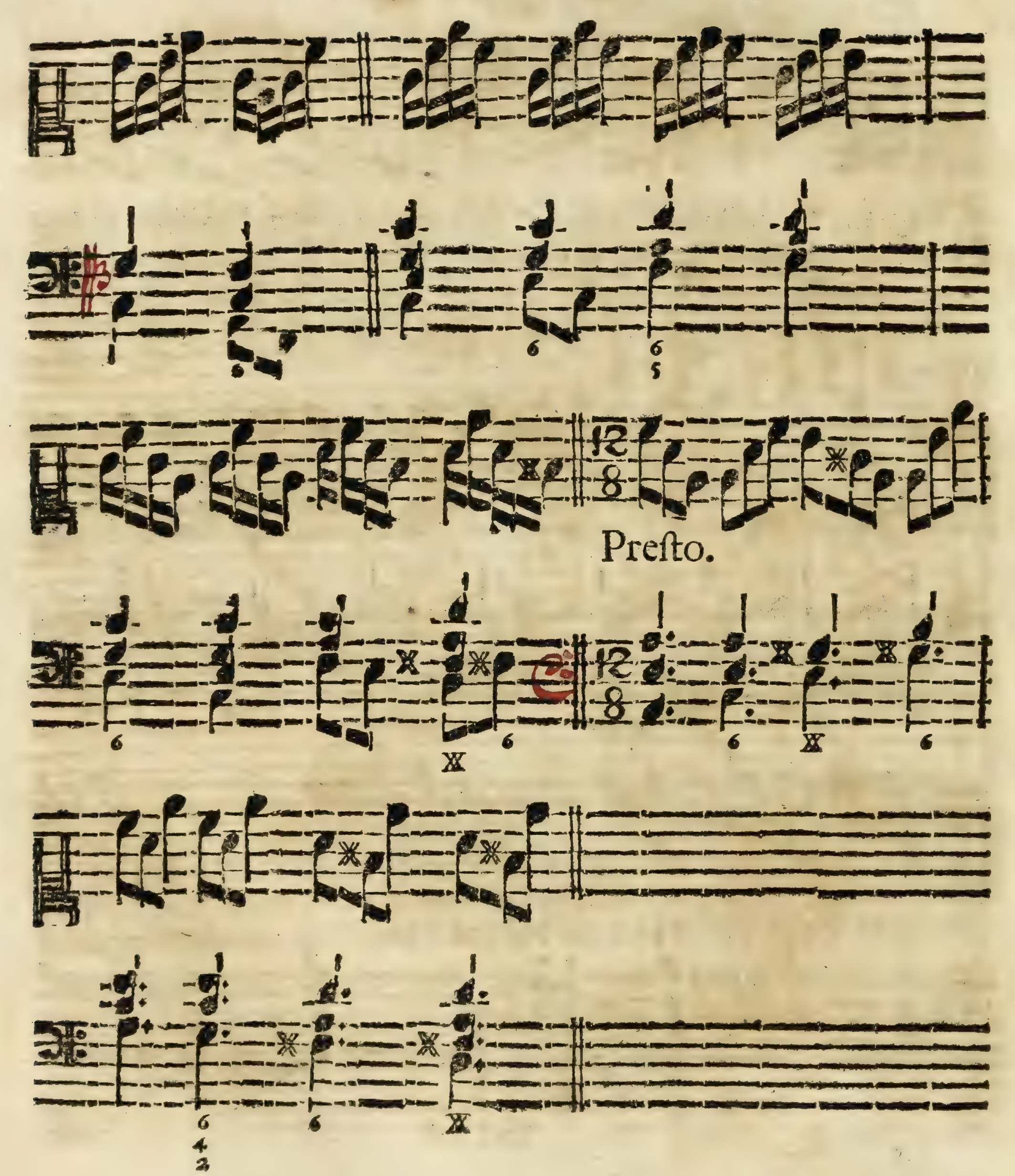
§. 36. Ein 3 stimmiges Harpeggio nennet man, wenn 3. Stimmen eines Accordes (sie mögen radical- oder verdoppelte Stimmen seyn) statt des platten Niederschlages in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie, auf mancherley Arth Wechsels-weise angeschlagen werden. Z. E. folgende 3 stimmige Accorde der rechten Hand
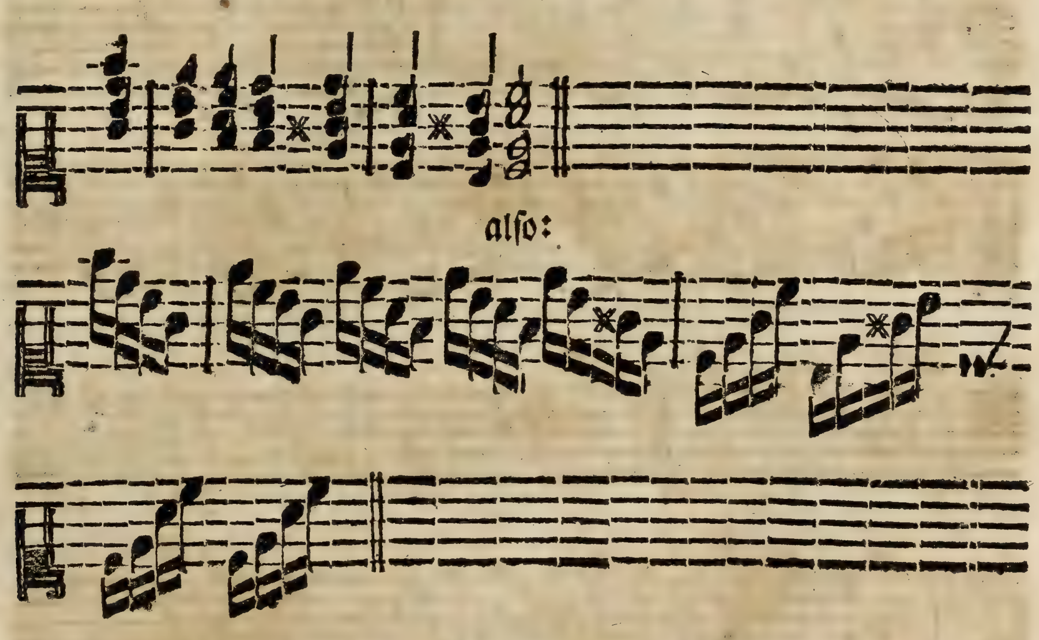


Möchten also zergliedert werden:



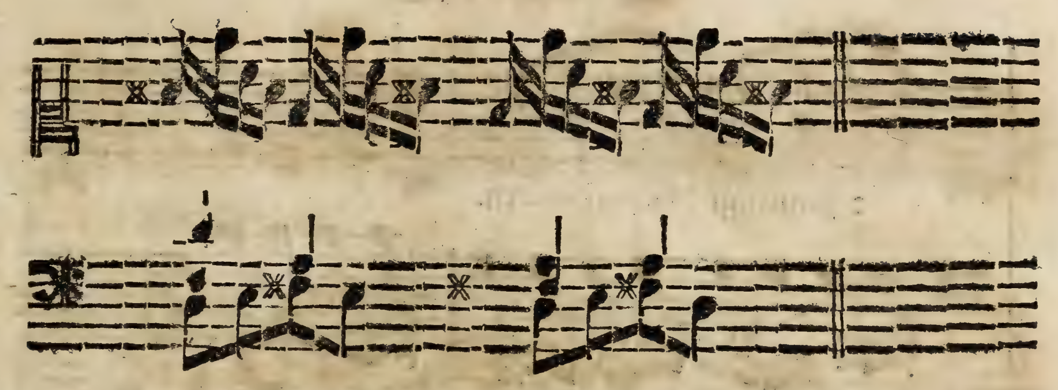
Bey dergleichen Gelegenheit nun führet die lincke Hand wiederum das übrige Accompagnement alleine, welches überall so vollstimmig nicht eben nöthig, da ein 3 stimmiges Harpeggio der rechten Hand, schon Lermens genug machen kan. Folgende Exempel mögen die Sache erläutern:


Presto.

§. 37. Das 4 stimmige Harpeggio ist an guten Erfindungen nicht so reich, und so applicabel, als das 3 stimmige. Es heisset aber ein 4 stimmiges Harpeggio, wenn 4 Stimmen eines Accordes auf oben gedachte Arth in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie Wechsels-Weise angeschlagen werden. Z. E. statt folgender platten Accorde:
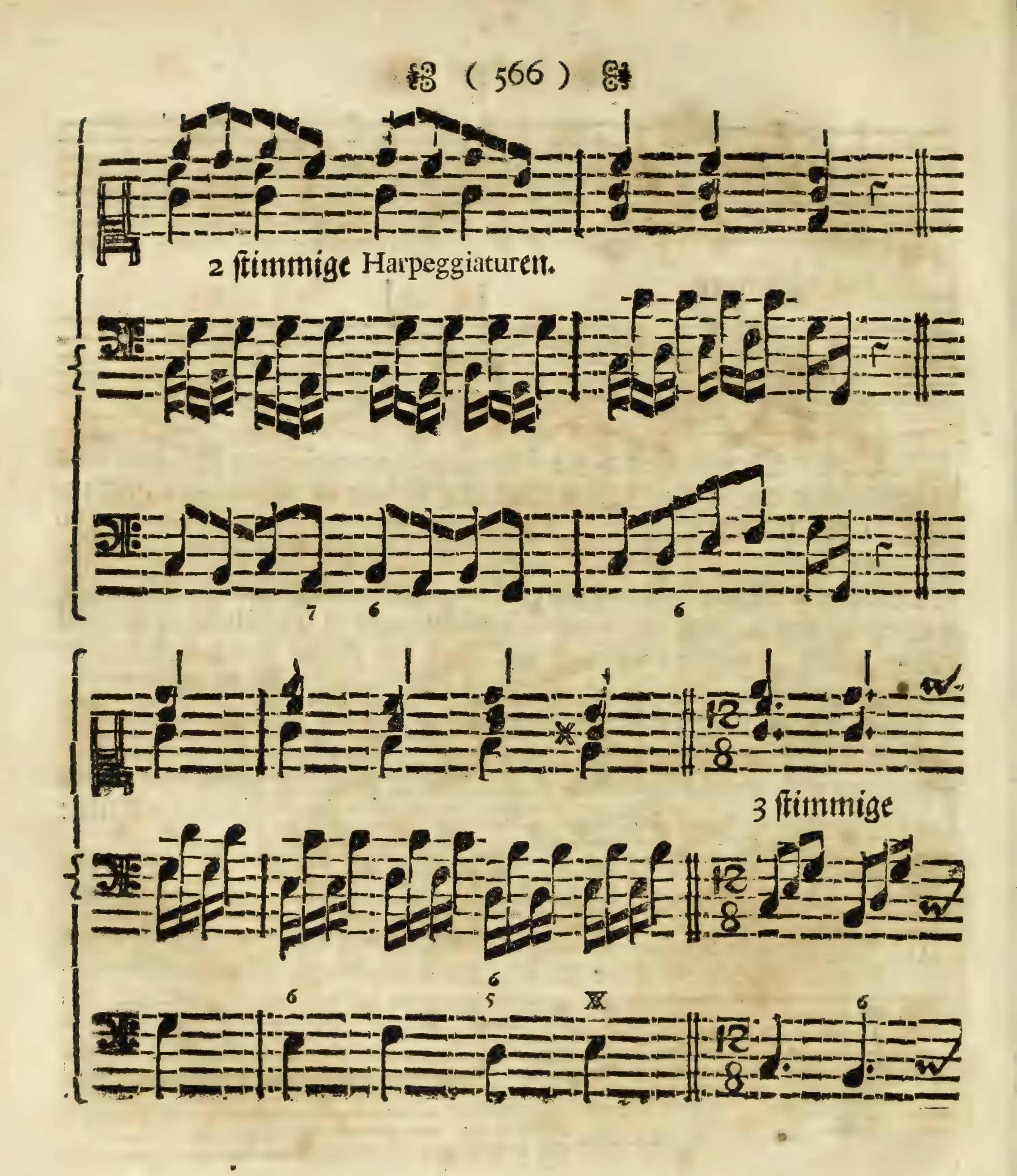


Die lincke Hand führet hier wieder das übrige Accompagnement nach Gelegenheit mit vielen oder wenigen Stimmen, wie folgende Exempel zu mehrer Erläuterung dienen können:
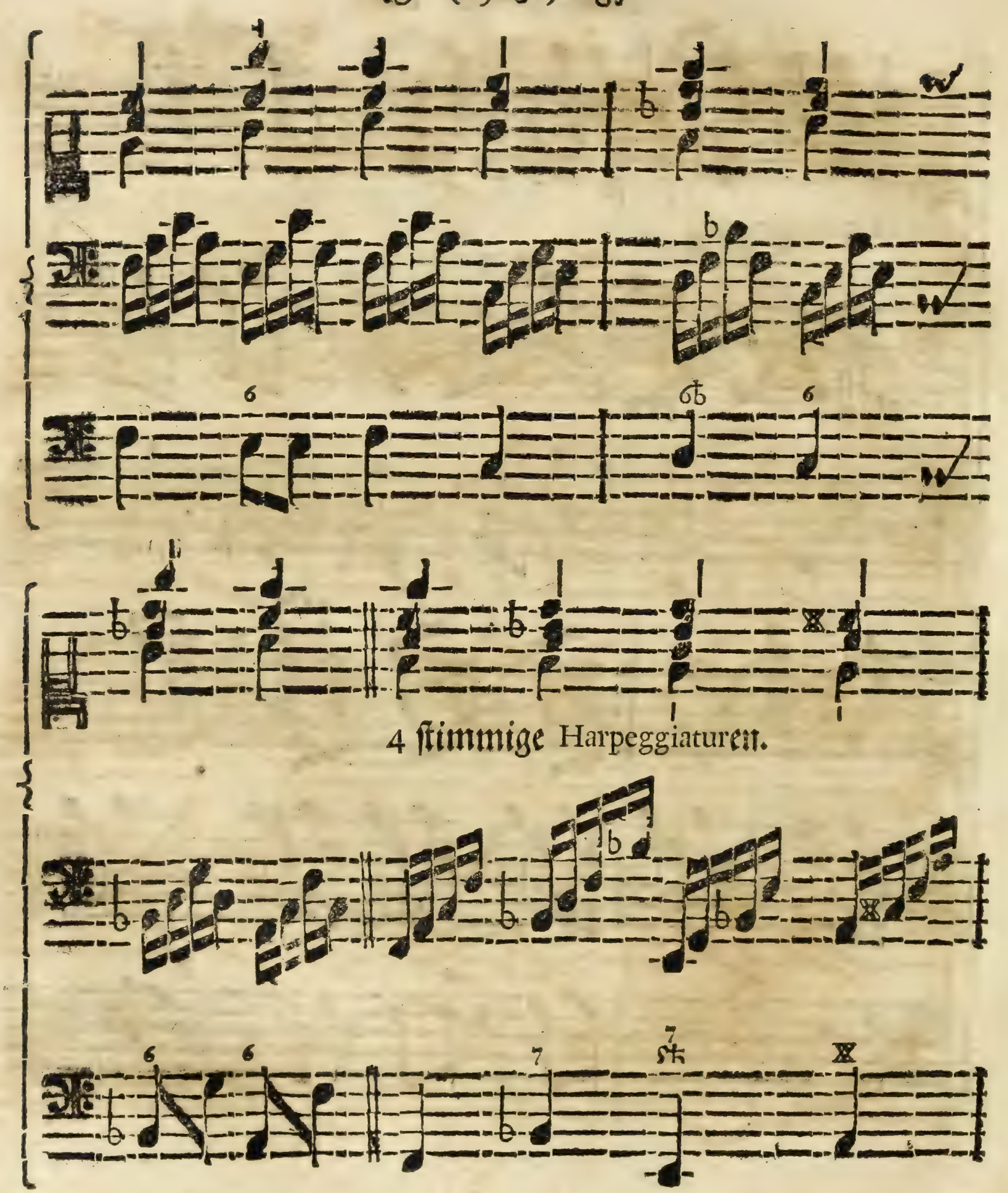


§. 38. Dergleichen 2/3/4 stimmige Harpeggiaturen kan man nun ebenfals mit der lincken Hand statt der schlechten Bass-Noten anbringen, so offt solches denen concertirenden Stimmen und der Invention des Componisten keine Gewalt anthut. (k) Die Sache kurtz zu fassen, so wollen wir allhier folgende Exempel von allerhand Arth zur Erläuterung beyfügen, und den simplen Bass zu mehrer Deutlichkeit überall darunter setzen, mit der Erinnerung, daß die rechte Hand dergleichen Bass-Variationes nach Gefallen entweder vollstimmig, oder auch bey guter Gelegenheit nur 2 stimmig mit einem, in 3en und 6ten einher gehenden Harpeggio tractiren kan, wie unter folgenden, die letzten 6. Exempel ausweisen, welche Arth bey pompös, und lebendig gesetzten Sachen dem Clavicimbal nicht geringen Lustre giebet. Auf Pfeiffwerck aber muß man freylich mit solchen Dingen viel behutsamer gehen:

(k) Dahero nicht alle Componisten mit dergleichen Bass-Variationibus zufrieden seynd. Allein wenn solche Dinge z. E. in einem Solo, in einer Cantata a voce sola, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, a propos und mit einem Judicio angebracht werden, so zieren sie das Accompagnement, und seynd gar wohl zugelassen. Nur muß man den Sänger nicht mit dergleichen Dingen irritiren, und aus dem Accompagnement kein præludium machen.

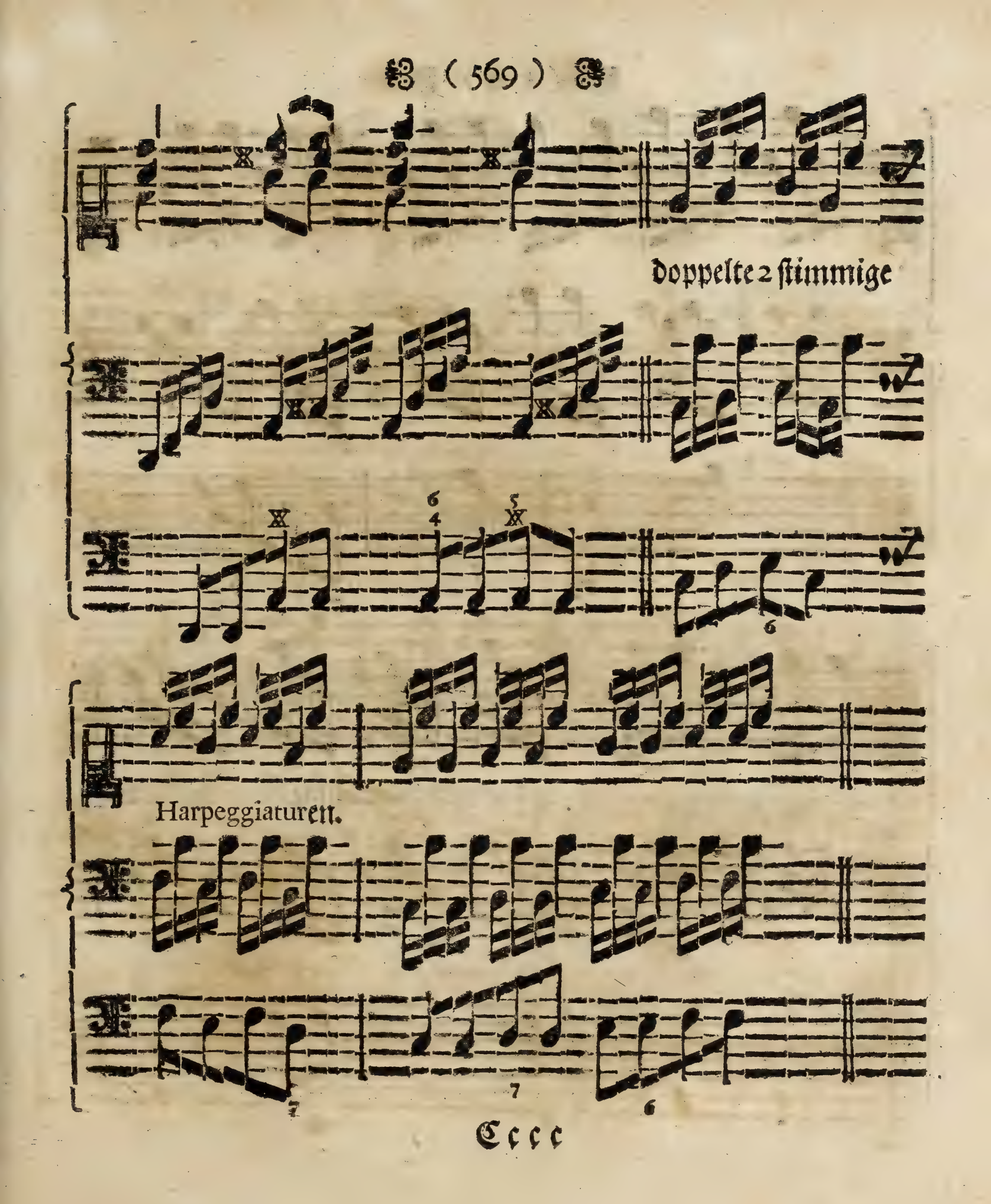


2 stimmige Harpeggiaturen.
f
f
f
7 6
6
3 stimmige
6
6
5
12
8

Harpeggiaturen.



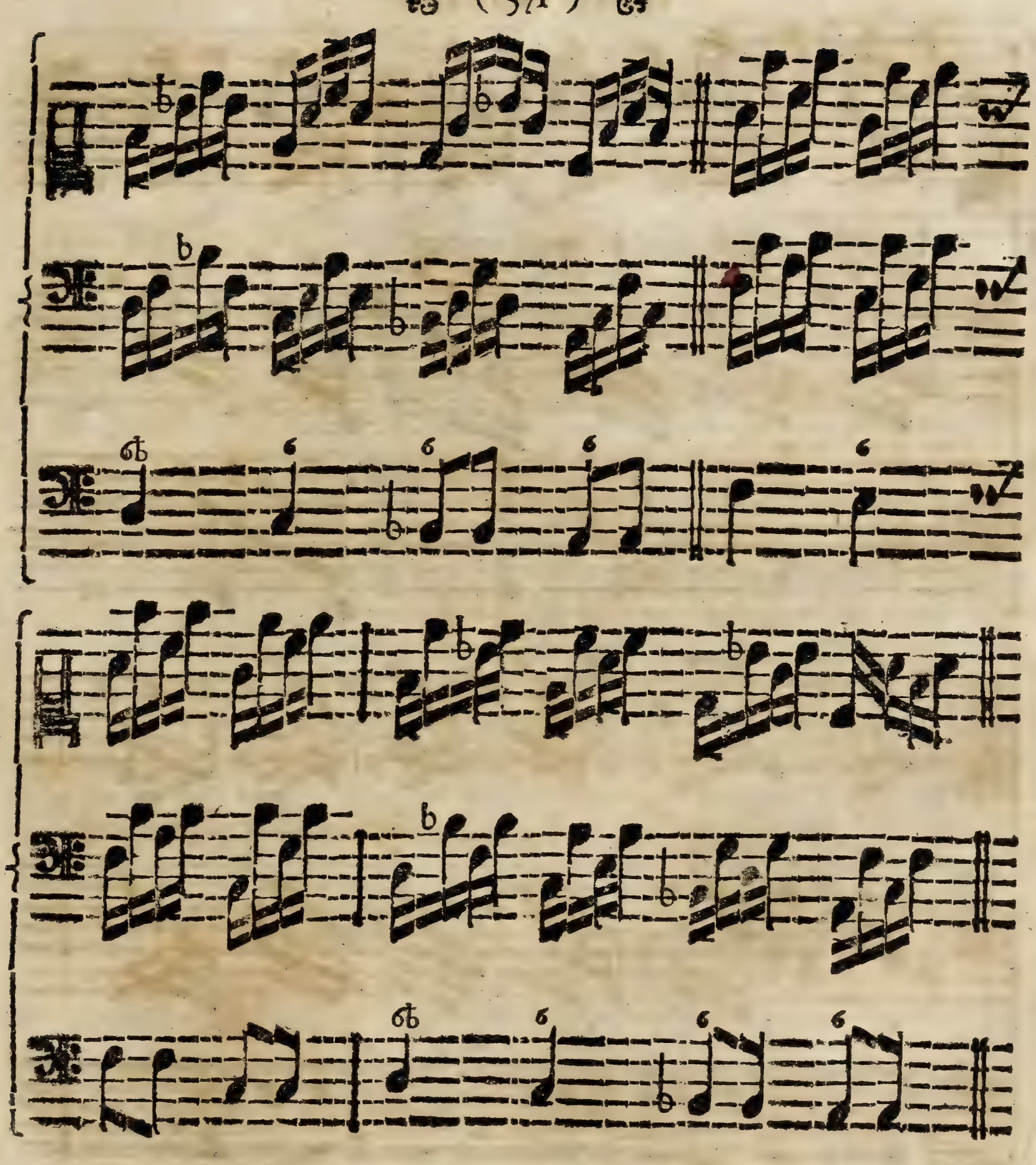
6
6♮
6
4 stimmige Harpeggiaturen.
6
6
7
7

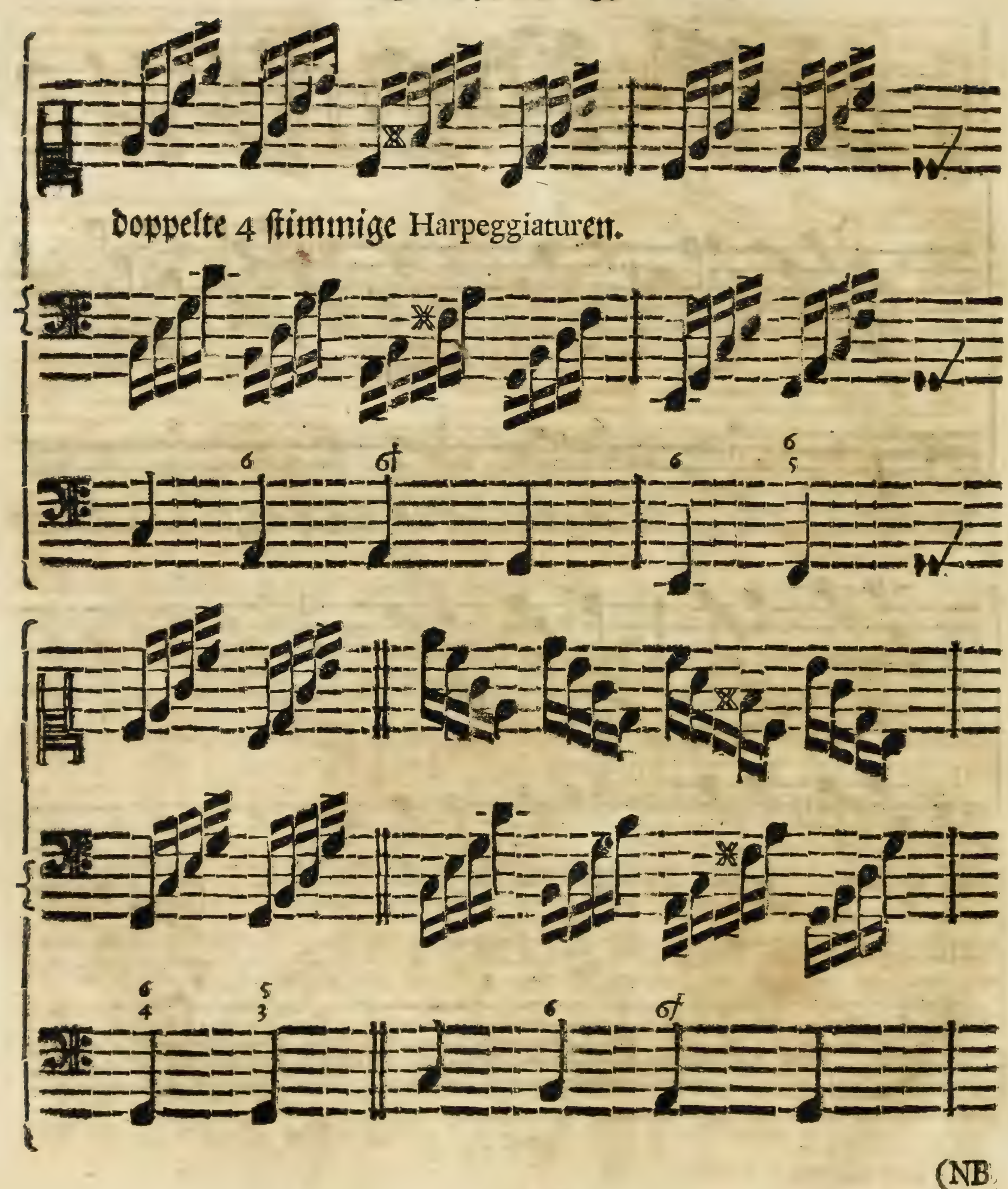

doppelte 2 stimmige
Harpeggiaturen.

7 7 ♮b 7 7 7 b

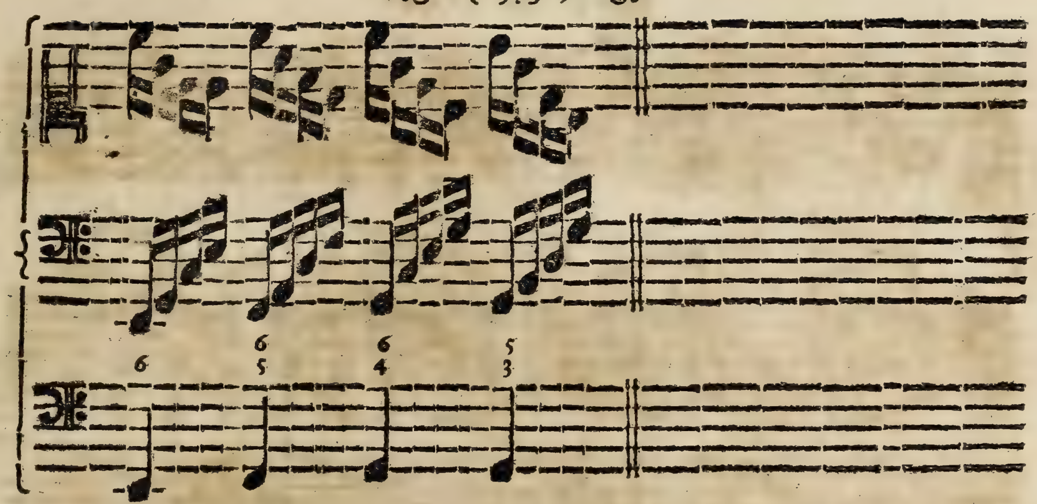
doppelte 3 stimmige Harpeggiaturen.

6
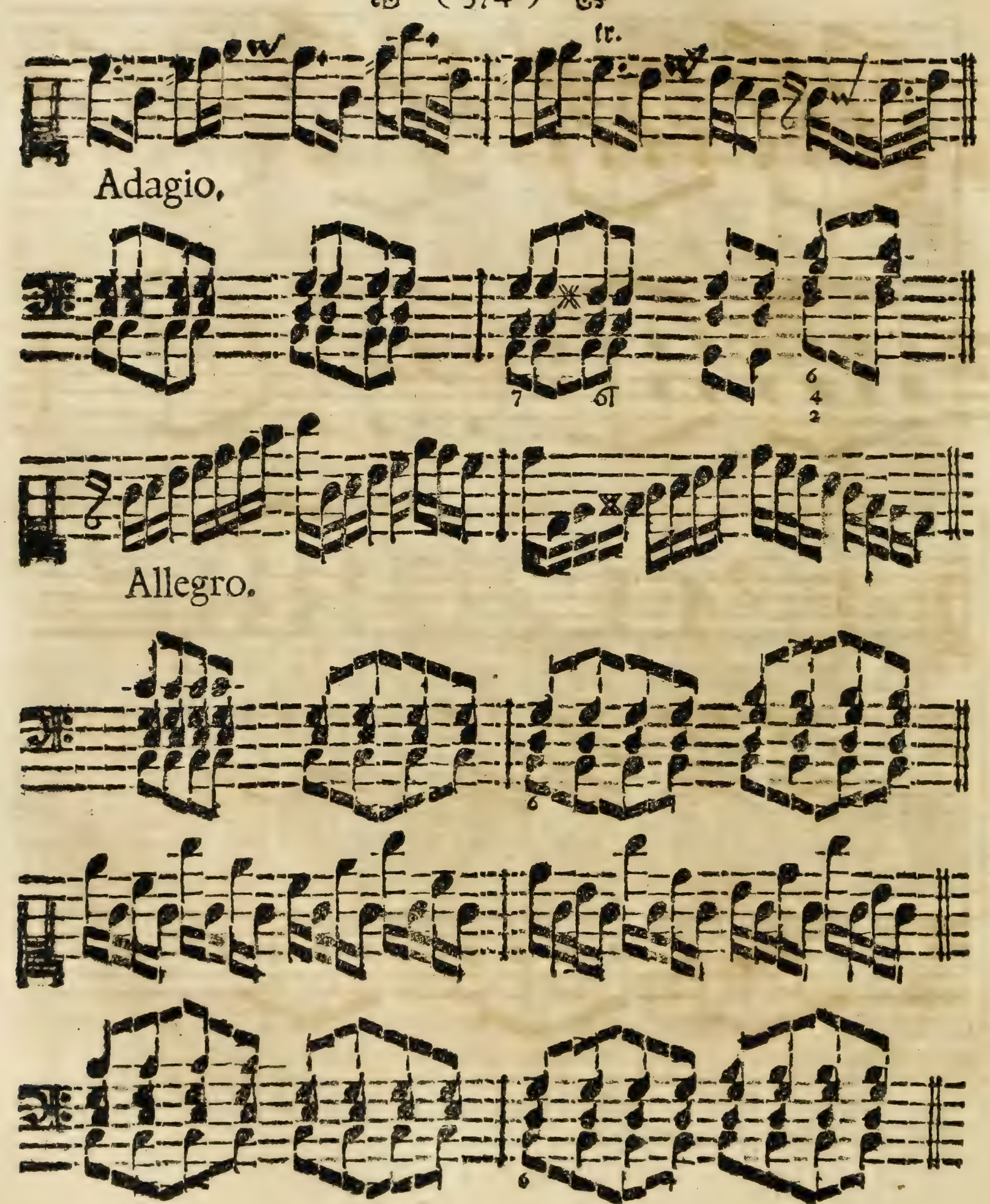




(NB
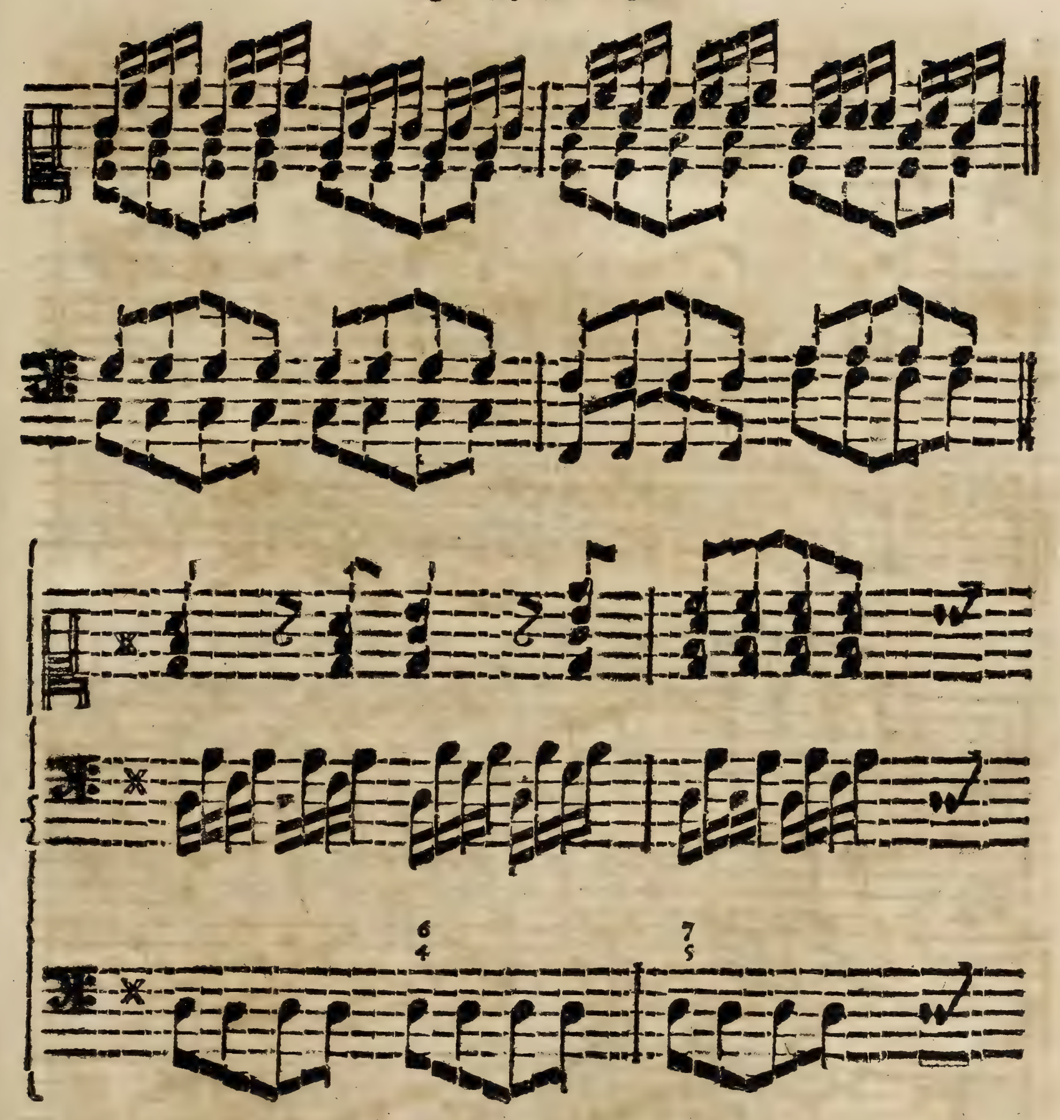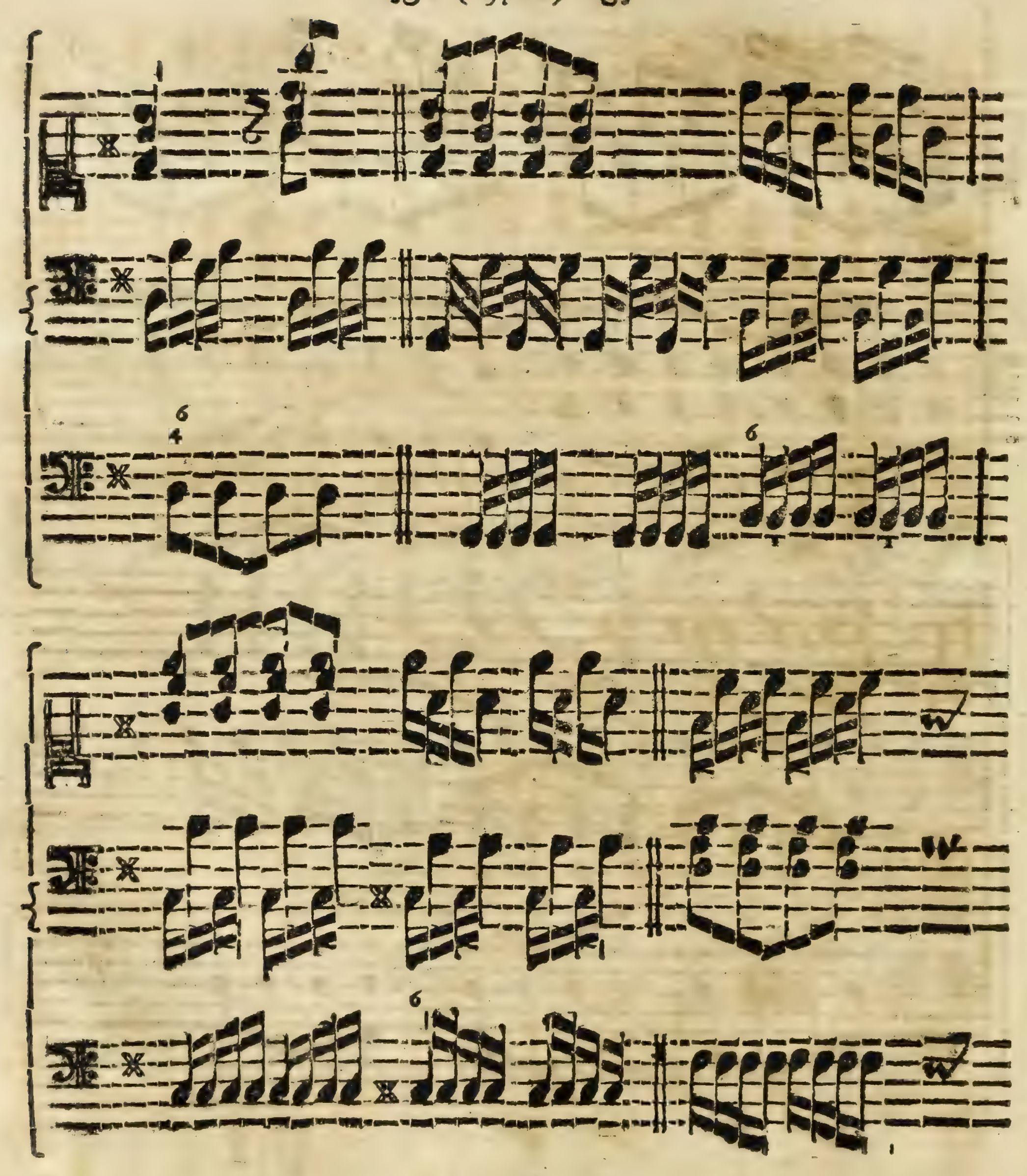


(NB. Aus diesen Variationibus ersiehet man, daß überall die Fundamental-Note des Basses zuerst, und die Variation selbst nachgeschlagen worden. Dahero diejenigen Variationes in General-Bässen nicht von dem besten Schrot und Korn seynd, da eine an die Baß-Stelle sich nicht schickende Mittel-Stimme des Accordes voraus, die rechte Baß-Note selbst aber erst nachgeschlagen wird.
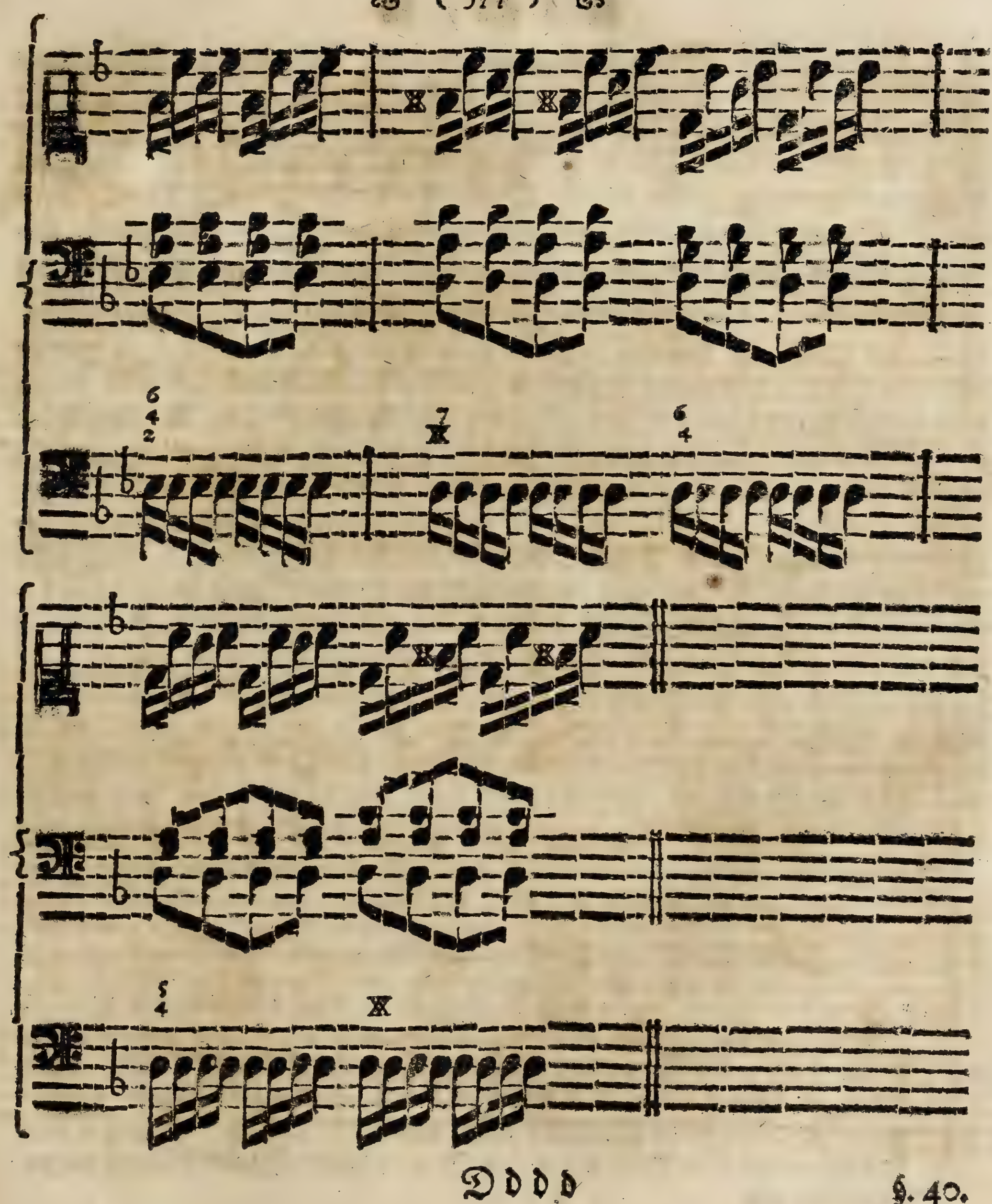
§. 39. Hieher gehören endlich die General-Bässe, wo viele geschwinde Noten in einem Clave wiederhohlet werden. Denn wie es sehr simpel und verdrießlich ausfallen würde, dergleichen einerley Claves immer mit einerley Accompagnement zu wiederhohlen, und, zumahl bey geschwinden Noten (l), ein beständiges Gehacke zu machen: also muß man suchen, bald mit der rechten, bald lincken Hand dem Accompagnement durch Melodie Passaggien, und Arpeggiaturen einige Veränderung zu geben, jedoch mit der überall nöthigen Vorsicht, daß man dergleichen embellissemens nicht zur Unzeit anbringe. Man sehe folgende Exempel an, davon die ersten 4. einige Variationes über dergleichen Bässen, die letzten 3. aber die Variationes der darunter stehenden Bässe selbst zeigen:

(l) Hiervon ist schon oben zu Ende des 4ten Capitels etwas gedacht worden, welches anhero zu wiederhohlen.


tr.
Adagio.
7
6
6
4
2
Allegro.
6
6


6
4
7
5


6
4
6
6
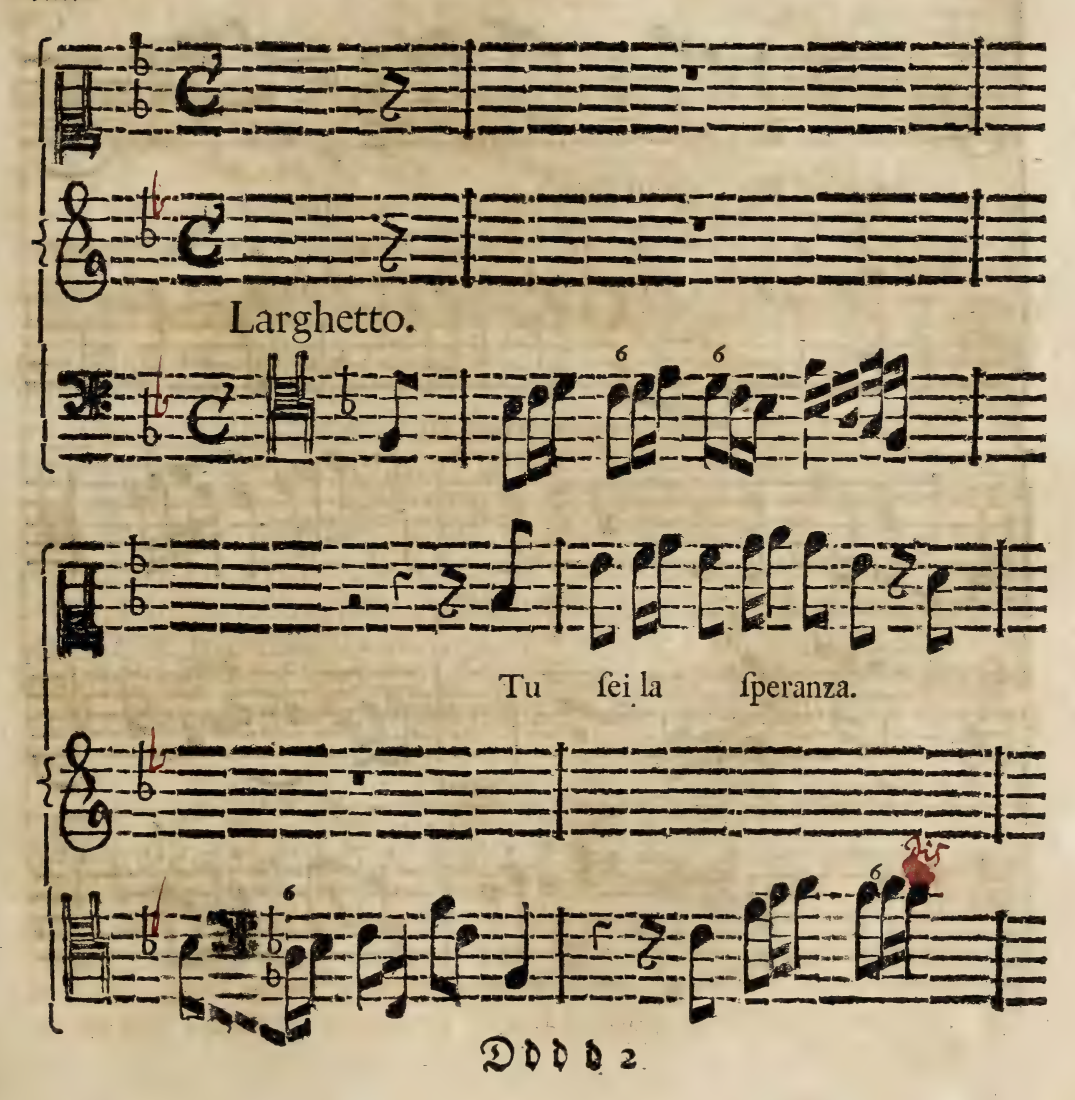


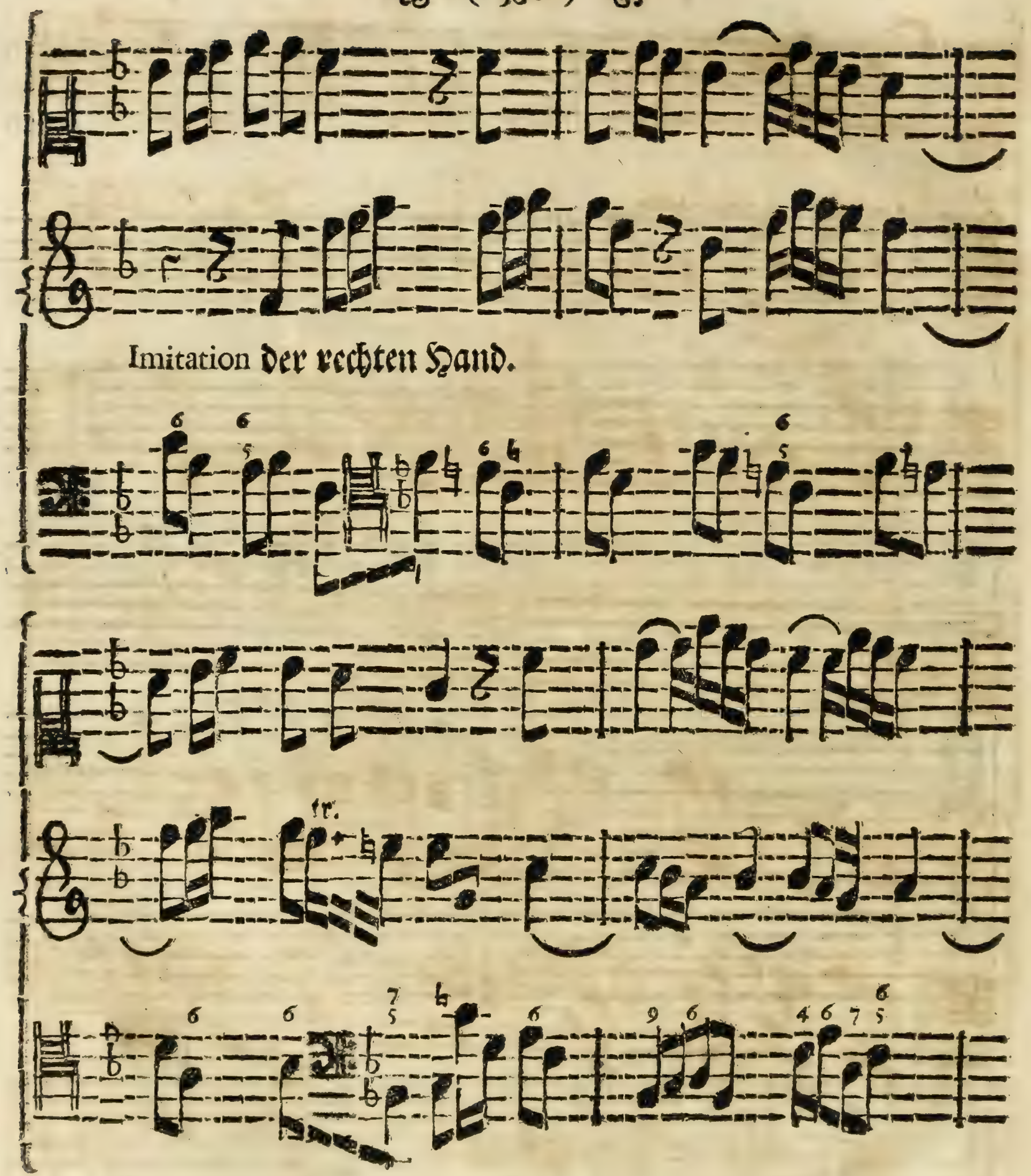
§. 40.

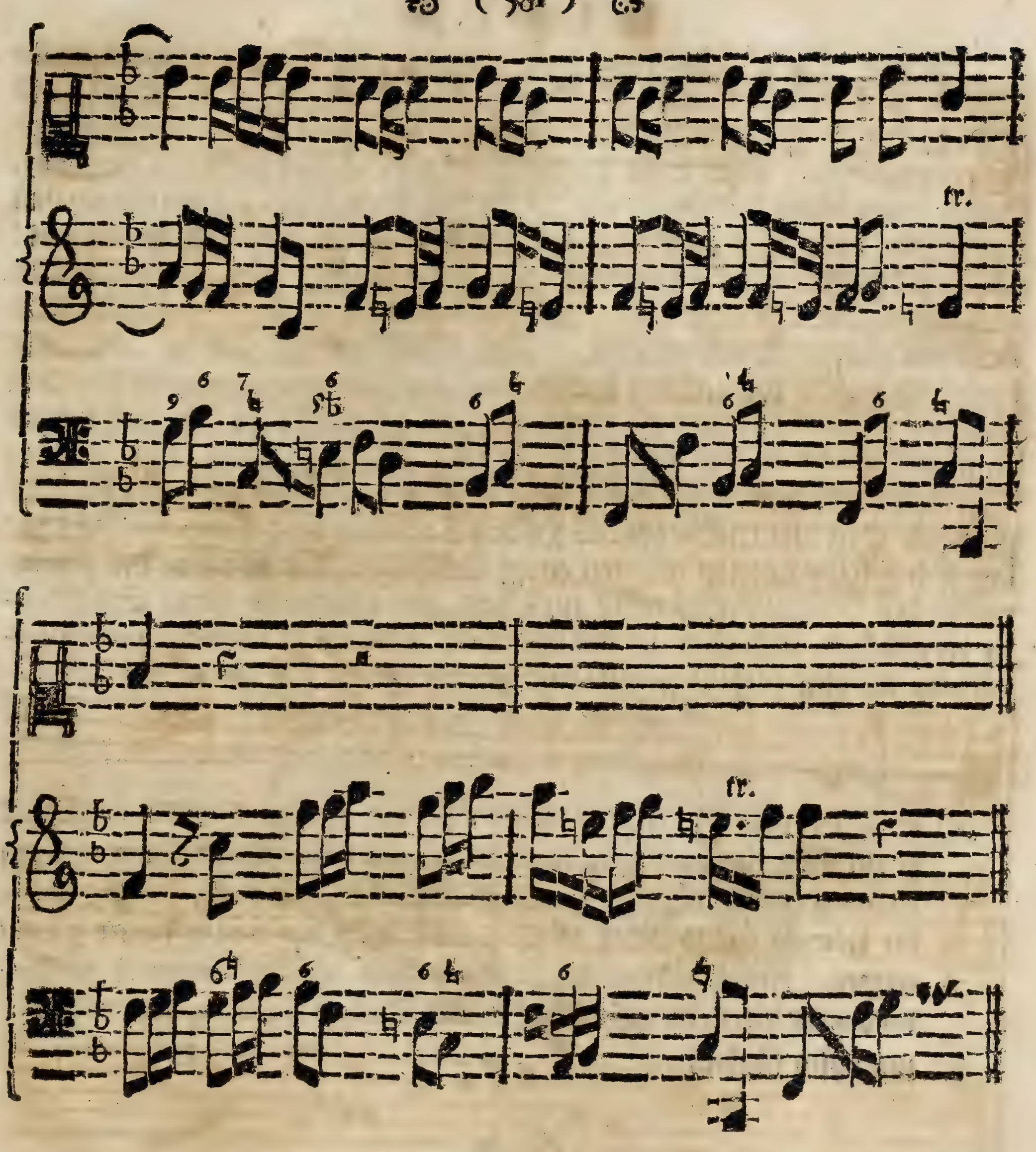
§. 40. Endlich wurde oben die andere Classe unserer Manieren mit der Imitation beschlossen, welche von besagten Manieren darinnen unterschieden, daß sie nicht wie jene, von unsern eigenen Einfällen dependiret, sondern aus der vorgeschriebenen Composition selbst muß genommen werden. Also heisset hier eine Imitation, wenn der Accompagnist eine angefangene Clausul oder Invention des Componisten an solchen Orthen suchet nachzumachen, wo sie der Componist **nicht selbst angebracht.** Weil man nun solchergestalt dem Sänger oder Instrumentisten niemahls mit dieser Clausul darff in Weg kommen, so offt er sie selbst hören lässet, auch andern theils zu vermuthen, daß der Componist diejenigen Oerther, wo sich seine angefangene Imitation hingeschicket, selbst werde damit ausgefüllet, und folgbar dem Accompagnisten wenig Platz zum imitiren übrig gelassen haben: so erhellet hieraus, daß diese Manier, auf dem Clavier die allerarmseeligste im Gebrauch sey. (m) Weil aber doch seltene Casus vorkommen können, daß hier und dar in der Composition, (sonderlich in Cantaten und Arien ohne Instrumente) ein Plätzgen übrig blieben, da ein geschickter Accompagnist die im General-Baß, oder in der concertirenden Stimme angegebene Clausul mehrmahl wiederhohlen könte, als der Componiste selbst gethan: so mag folgendes Exempel allhier zu einiger Erläuterung dienen, worinnen noch dieses besonders anzumercken, daß die rechte Hand die concertirende Stimme gern suchet in 3en und 6ten zu begleiten, und gleichsam ein concertirendes Duetto mit ihr zu machen. Welche Arth der Imitation sonderlich in cantablen Sachen wohl ausfället, und desto leichter

(m) Ein anders ist es, wenn man Anfängern zu ihren Exercitio und Schärffung des Judicii mit Fleiß nur den General-Baß zu einer, vorhero in verschiedenen Stimmen wohl ausgearbeiteten Pieçe vorleget, und ihn selbst suchen lässet, wo die im General-Baß hier und dar vorscheinende besondere Clausul wieder in denen obern Stimmen möge angebracht werden. Welches gute Exercitium durch die gantze Matthesonische Organisten-Probe mit Fleiß ausgeführet worden.

ter zu bewerckstelligen ist, weil man in Cammer- und Theatralischen Sachen den Sänger aus der gewöhnlich darüber geschriebenen Stimme genau observiren, ihm ausweichen, und wiederum nachgehen kan.




Imitation der rechten Hand.
tr.


tr.
tr.

§. 41. So viel hat man hier vor gut befunden, vom manierlichen General-Basſ zu ſchreiben. Nun wäre es allerdings nützlich, und nöthig, die Application aller bißherigen Manieren in gantzen General-Baſſen zu zeigen, auch wohl die concertirende Stimme dazu zu ſetzen, damit man einen Anfänger gleichſam mit dem Finger darauff weiſen könne, wo dieſe oder jene Manier geſchickt, oder ungeſchickt ausfalle: allein jedweder Muſic-Verſtändiger ſiehet leicht, daß zu dergleichen weitläufftigen Exempeln (n) nicht ein eintzeln Capitel wie hier, ſondern ein gantzes Buch gehöret. Nun ſolten wir freylich zu Erſetzung dieſes Mangels wenigſtens andere Autores recommendiren, welche dergleichen Materie ex profeſſo ausgeführet: ich weiß aber zur Zeit keinen eintzigen Autorem, der ſich hierinne viel Mühe gegeben, und zu dem Exercitio eines manierlichen General-Baſſes geſchickter ſey, als die nur gedachte Organiſten-Probe des Herrn Capellmeiſter Mattheſon. Es hat diß Buch ſeine groſſen Meriten einen Anfänger, der vorhero die Fundamenta des General-Baſſes wohl inne hat, auf allerhand Arth Sattel-feſte zu machen, und ihm 1) die Schwührigkeiten aller Modorum Muſicorum, 2) eine fertige Fauſt, und 3) allerhand Galanterie des General-Baſſes

(n) Es iſt mir ohne diß Leid, daß die Exempel des vorigen Capitels im Druck ſo viel Platz eingenommen, ob wohl beſagtes gantze Capitel zum nöthigen Exercitio eines Anfängers ein gar nützliches Werckgen iſt, welches wegen der einmahl angefangenen Methode nicht wohl hat mögen kürtzer gefaſſet werden. Indeß müſſen wir uns vor weitläufftigen Exempeln hinführo deſto mehr hüten, da dieſes Buch wieder Verhoffen allbereit unförmlich zuwachſen ſcheinet.

Basses beyzubringen. (o) Und bin ich (meiner Seits ohne eitlen Ruhm) der Meynung, daß wer gedachte Organisten-Probe diesem Tractat an die Seite setzet, er weder in Theoria, noch Praxi des General-Basses, den dritten Autorem nöthig habe. Weswegen ich mehr besagte Organisten-Probe allhier statt einer Erweiterung dieses Capitels recommendire, und hiermit die erste Eintheilung dieses Werckes beschließe.

(o) Ich argumentire hier à potiori. Einige harmonische Sätze und Gänge aber wird der Herr Autor selbst verantworten, darüber ich mich hier nicht in Streit einlassen kan. Vielleicht bey anderer Gelegenheit ein mehrers, wenn es von nöthen ist.



Ende
des ersten Theils.

Andere Abtheilung,
Von
Der vollkommenen Wissenschafft
Des
GENERAL-BASSES.

Das I. Capitel.
Von
Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien.

§. 1.

Biß hieher ist vor Anfänger geschrieben worden: Nunmehro aber haben wir mit denenjenigen zu thun, welche allbereit die gehörig bezifferte General-Bässe ohne grosses Besinnen accompagniren, und sich hierinnen mit Wahrheit einiger Perfection rühmen können. Denn ohne dieses Præsuppositum werden folgende Capitel einen Lehrbegierigen theils schwer zu verstehen, noch schwehrer aber zu practiciren seyn.

§. 2. Gleichwie nun die General-Bässe in Kirchen-Sachen, Sonaten, und sonst bey allen Gelegenheiten, wo gar keine Vocal- und Instrumental-Stimme zugleich über dem Basse stehet, jederzeit mit gehörigen Signaturen sollen (a) und pflegen bezeichnet zu werden: Also ist es hingegen mit

 dem

(a) Man müste sich denn auf die Kunst und das Gehör eines erfahrnen Accompagnisten rechtschaffen zu verlassen wissen. Wiewohl es demnach bey schwer, und extravagant gesetzten Sachen nicht allzeit so gar richtig abgehen kan.

dem Cammer- und Theatralischen Stylo gantz anders beschaffen. Denn da werden uns Arien, Cantaten, Opern, Instrumental-Solo, Duett &c. vorgeleget, da all'ordinaire über dem Basse keine Ziffern zu finden seyn, sondern man selbige aus der partitur, ja meist aus einer eintzeln darüber geschriebenen Stimme ex tempore heraus suchen, und das übrige nach der Kunst und dem Gehöre gleichsam errathen muß. Von dergleichen unbezifferten General-Bässen ist hier die Rede. Weswegen wir nunmehro der Theatralischen Composition näher treten, und einen Lehrbegierigen deroselben besondere Sätze und Gänge vorhero erklähren müssen, ehe wir mit Nutz zur würcklichen Praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.

§. 3. Es ist nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er observire keine Regeln, und verfahre man mit denen Dissonantien und derselben schönen resolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier solcher Leute Unwissenheit deutlich zeigen, und beweisen, daß dieser Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künstlichere und schönere Resolutiones Con- & Dissonantiarum habe, als der regulirteste antique stylus selbst. Und weil dieses eine Materie ist, welche heut zu Tage bey denen meisten, ja auch so gar (welches zu verwundern) bey sonst berühmten Componisten und grossen Contrapunctisten (*) annoch inter terras incognitas, oder unter die unbekandten Länder gehöret, da doch gleichwohl die Fundamenta des gantzen Theatralischen Styli darauff beruhen: so hoffe, es werde manchen ein Gefalle geschehen, wenn wir diese so nützliche Materie (darinnen man keinen Vorgänger weiß) allhier gründlich zu untersuchen, uns bemühen.

§. 4. Die Alten haben uns mit dem Stylo gravi, oder so genandten Alla breve die ersten Regeln einer legalen Resolution der Dissonantien erfunden, welches allerdings was schönes, und fundamentales ist. Allein gleichwie in allen Künsten die Inventa der Alten nach und nach raffiniret, verändert und vermehret worden: also ist es auch mit gedachten Resolutionibus des Styli gravis ergangen. Man wurde gleichsam überdrüßig, die Dissonantien immer nach einer Leyer vorher zu binden, und nachgehends (nach der

(*) Solten sie auch noch so viel mächtigen Potentaten gedienet haben.

der meisten Arth) per gradum unter sich zu resolviren, welches bey unsern Zeiten eine Sache ist, die man noch wohl einen kleinen musicalischen a. b. c. Schützen ohne grosses Kopffbrechen beybringen kan. Dahero fienge man endlich an, den Stylum zu verändern, die musicalischen Sätze mit mehrer Freyheit zu verkehren, und insonderheit die ligaturas & resolutiones dissonantiarum nach Anleitung der Natur (welche in allen Künsten die beste Lehrmeisterin ist) auf allerhand Arth theils zu variren, theils vor und nach der resolution die Stimmen zu verwechseln, wie wir unten weitläufftige Exempel sehen werden. Dergleichen Verwechselung der Stimmen, oder Verwechselung der Harmonie (nach der bekandten Arth zu reden) ist nun sonderlich nach Erfindung des Theatralischen Styli auf das höchste und gleichsam ad excessum getrieben worden, weil immer einer dem andern es in solchen Neuigkeiten, und vermeinten Libertæten zuvor thun wollen, ohne zu wissen, warum? oder aus was Fundament solches geschehen könne?

§. 5. Wollen wir nun den Stylum Theatralem ins reine bringen, das Solide behalten, und das ungegründete verwerffen, so müssen wir auf das wahre Fundament gehen, und vor allen andern principiis zu einer Haupt-Regel setzen: **Daß ordentlicher Weise kein, in Dissonantien bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könne, wo nicht zugleich eine legale Resolution der Dissonanz darauff erfolget,** es geschehe nun solches vor oder nach der Verwechselung der Harmonie, in der obern- mittlern- oder untersten Stimme. Hält der Satz diese Probe, so ist er fundamental: wo nicht, so ist er allerdings verdächtig, und ohne grosse raison nicht zu approbiren. Damit wir nun sehen mögen, wie unzehlige schöne und künstliche Verwechselung der Harmonie unser Theatralischer Stylus habe, die alle theils besagte Probe halten, theils auf andere dergleichen sichere principia gegründet seyn, so wollen wir allhier folgende Puncte nach der Reihe durchgehen, und zeigen:

1) Wie jedwede Dissonanz vor ihrer Resolution könne, und möge variret werden.

2) Wie

2) Wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge stehen könne.

3) Wie man die Harmonie vor der Resolution der Dissonanz sicher verwechseln möge.

4) Wie dergleichen Verwechselung bey der Resolution selbst geschehe.

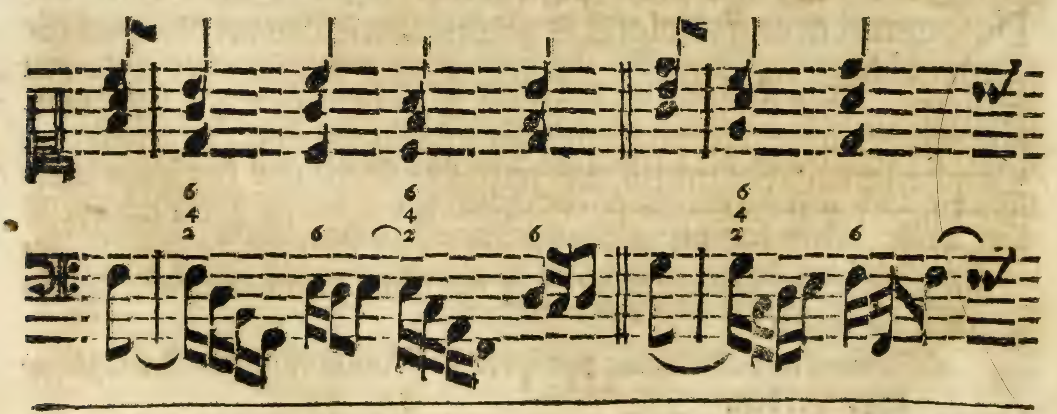
5) Von der Anticipation des Transitus im Basse.

6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.

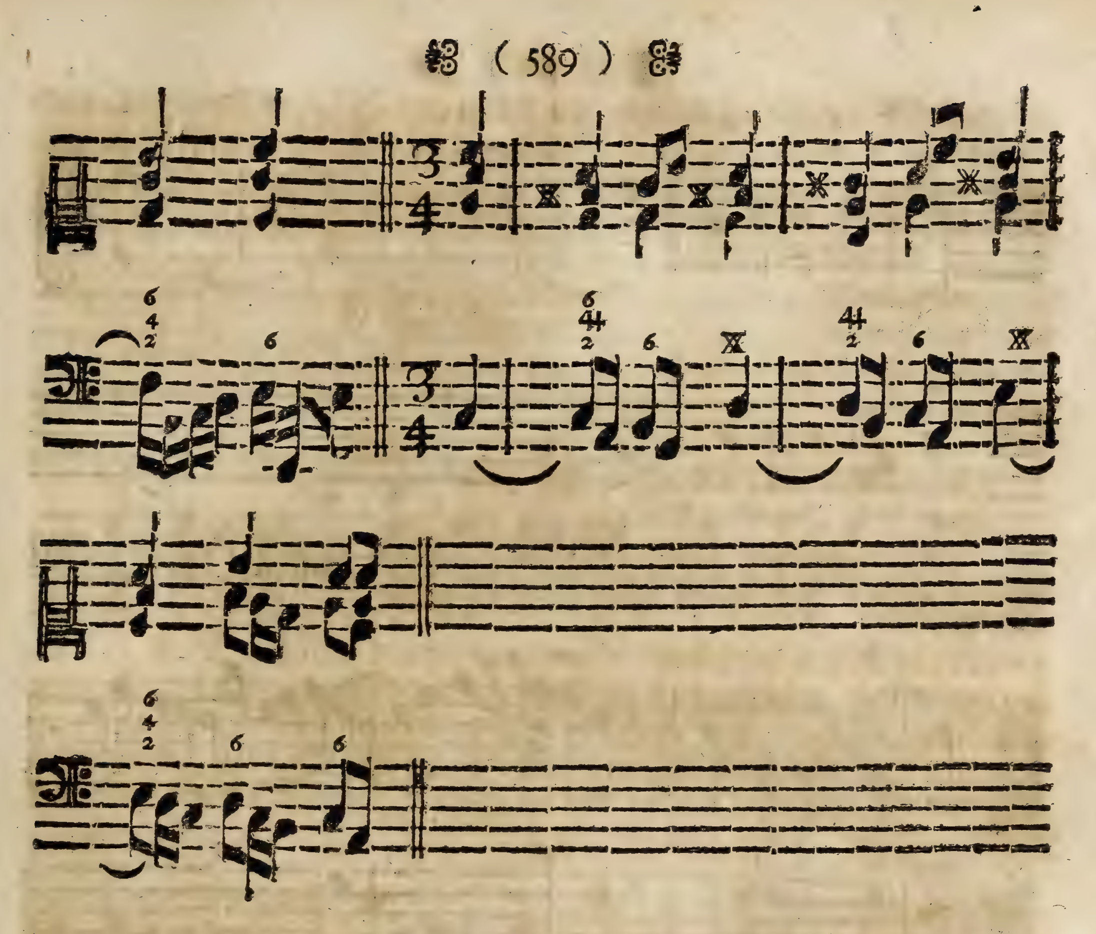
7) Von der resolution der Dissonantien bey Verwechselung der musicalischen Generum.

8) Von einigen duncklen, und zweiffelhafften Casibus ist heutiger Praxi.

§. 6. Wir fangen von dem ersten Puncte an, und sehen, auf was Arth jedwede Dissonanz vor ihrer resolution mit guten Grunde möge variret werden. Und zwar erstlich von præparirten, oder gebundenen Dissonantien zu reden, so muß dergleichen Variation ordentlicher Weise (b) also eingerichtet werden, daß die fundamental-Noten der vorhergehenden Bindung und darauff erfolgenden resolution niemahls weg bleiben, sondern nur zwischen diesen beyden, etliche Noten zur Variation eingeschoben werden. Wir wollen solches mit wenigen Exempeln der vornehmsten Dissonantien erläutern, und von der 2de den Anfang machen:

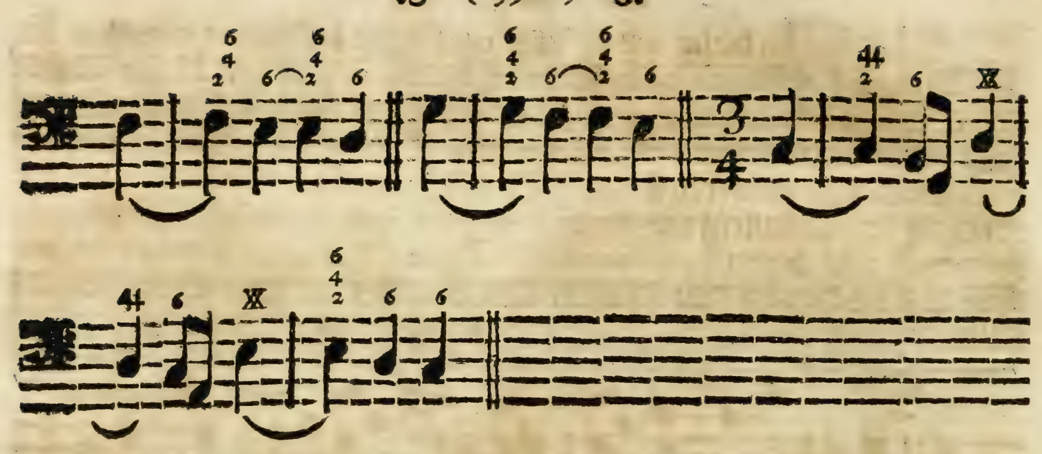


(b) Ich sage ordentlicher Weise, denn unten werden wir auch ausserordentliche Casus sehen.
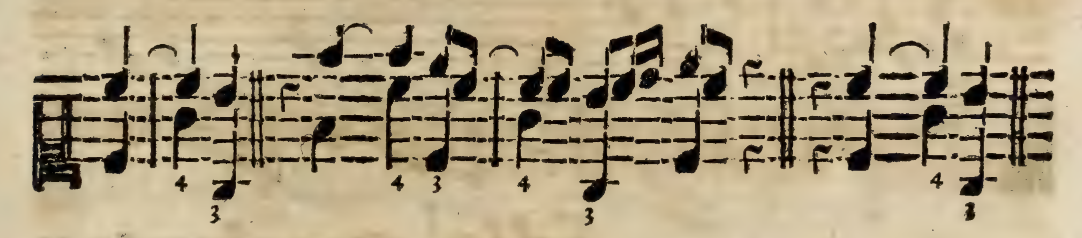


Wer wolte sagen, daß in diesen Exempeln die 2de nicht Regel-mäßig resolvire, weil die resolution nicht unmittelbahr auf die gebundene Note folget? Es seynd die dazwischen vorfallenden Noten nur eine Variation, die auch so gar (wie zu ersehen) im Accompagnement nicht attendiret wird. Also hat die resolution der 2de überall ihre Richtigkeit, welches man am besten aus denen fundamental-Noten dieser Exempel erkennen mag, welche also aussehen:

 §. 7. Mit

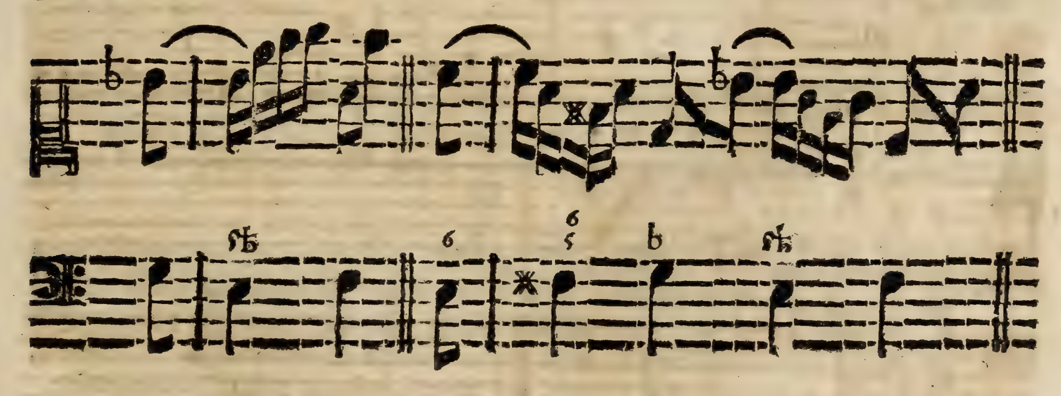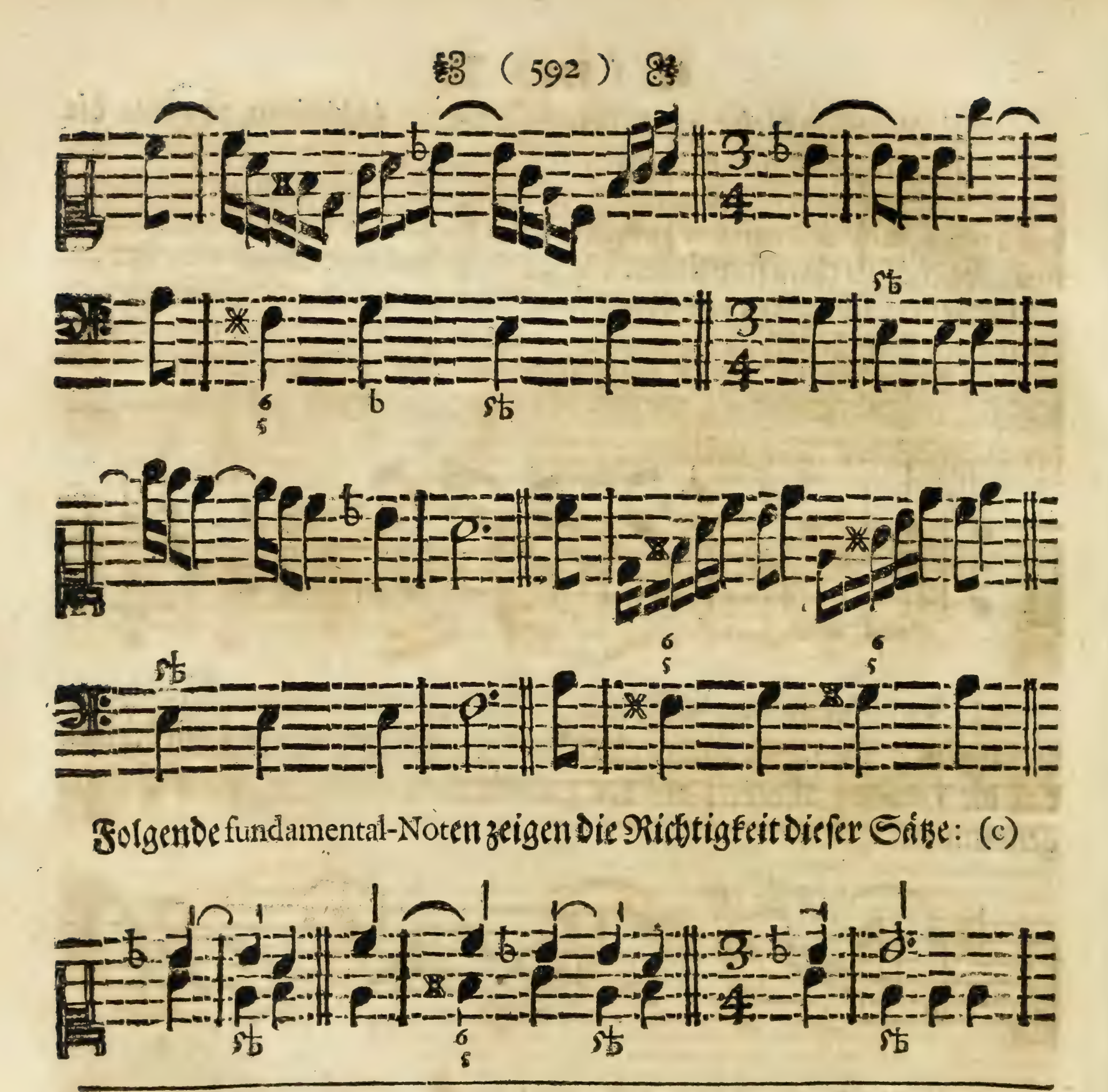


§. 7. Mit der 4ta ligata oder vorher gelegenen 4te hat es gleiche Bewandniß. Man sehe folgende Exempel an:

Die Variation dieser 4te bestehet wiederum in einigen, zwischen die Bindung und resolution eingeschobnen Noten, jedoch mit diesen Unterscheid, daß in dem letzten Exempel die Variation schon bey dem Auffheben des Tactes, und also mit der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen, welches zu thun frey stehet. Das Regelmäßige Tractament der 4te aber erhellet nicht allein aus denen über dem Basse stehenden Ziffern, sondern auch aus denen fundamental-Noten der Variation, wie aus folgenden, zu Erspahrung des Platzes, übereinander gesetzten Stimmen erhellet:



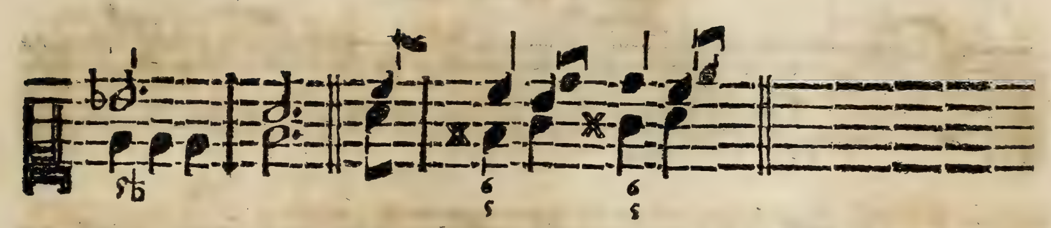
§. 8. Die 5. min. hat gleiches Recht ihre Bindung und resolution zu variren. Das letzte unter folgenden Exempeln aber zeiget wiederum, daß die Variation allbereit bey der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen:



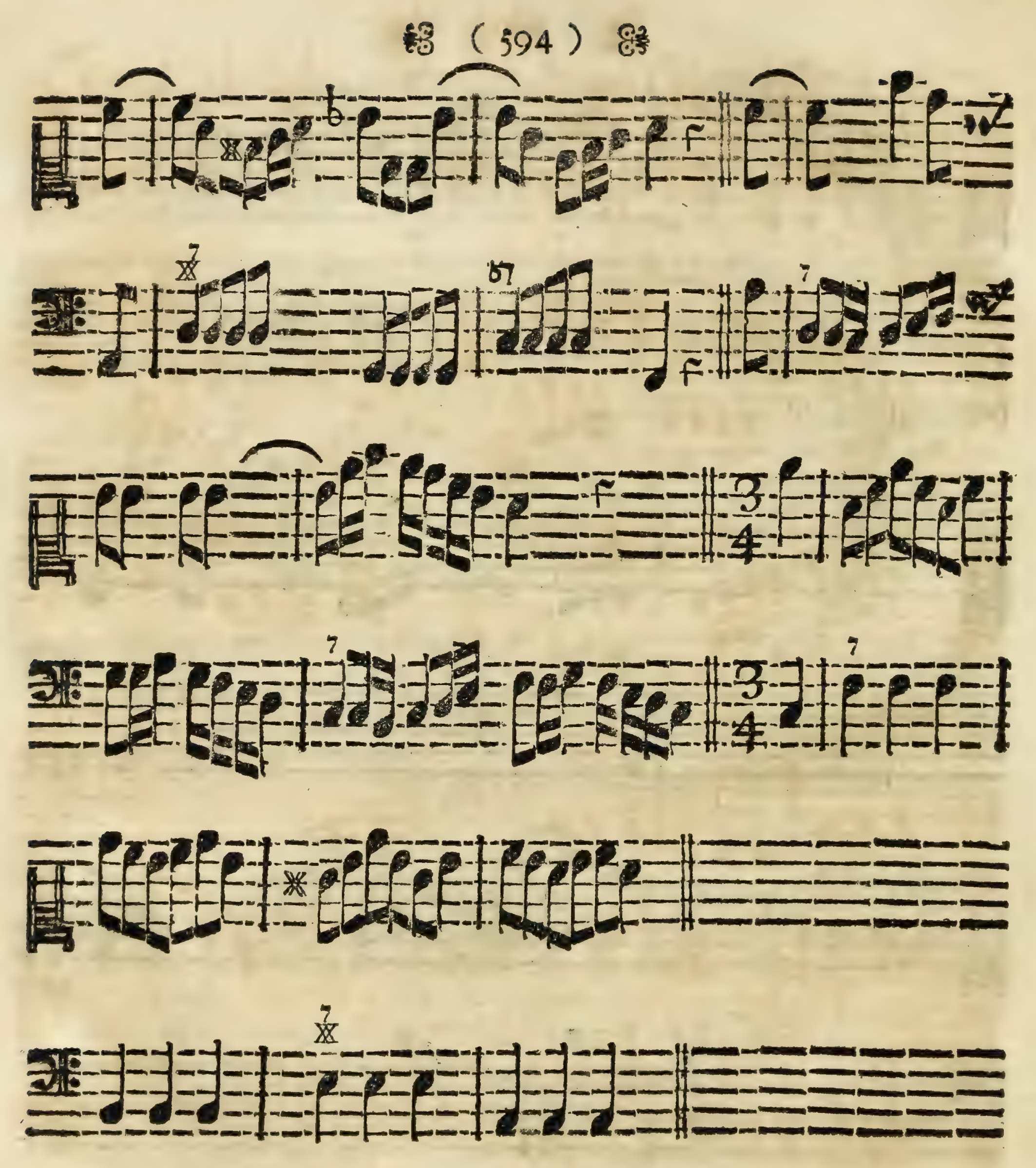


Folgende fundamental-Noten zeigen die Richtigkeit dieser Sätze: (c)

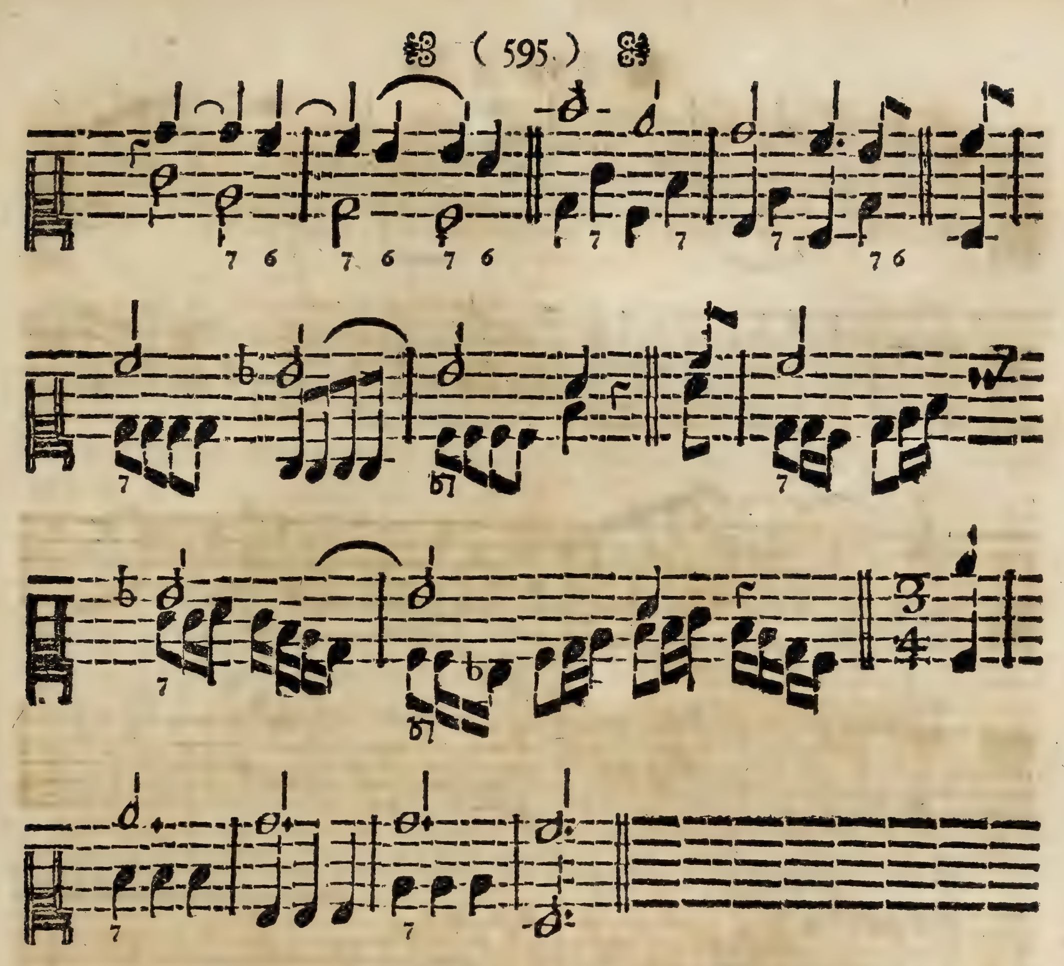
(c) Wird man auf diese Arth gewisse gedruckte 5. minores examiniren, so wird sich die resolution schon finden, so weit die Sätze richtig seynd. Denn daß die 5♮. nicht allzeit præpariret werden dürffe, (so wenig als die 7ma, 4ta ligata &c.) solches lässet sich wohl sagen: allein die resolution besagter 5♮. muß eben so wenig aussen bleiben, als die resolutiones anderer Dissonantien.



§. 9. Die 7me ist sehr reich an dergleichen Variationibus. Man sehe folgende Exempel an, wovon das letzte wiederum die Variation bey der zubindenden Note anfänget:

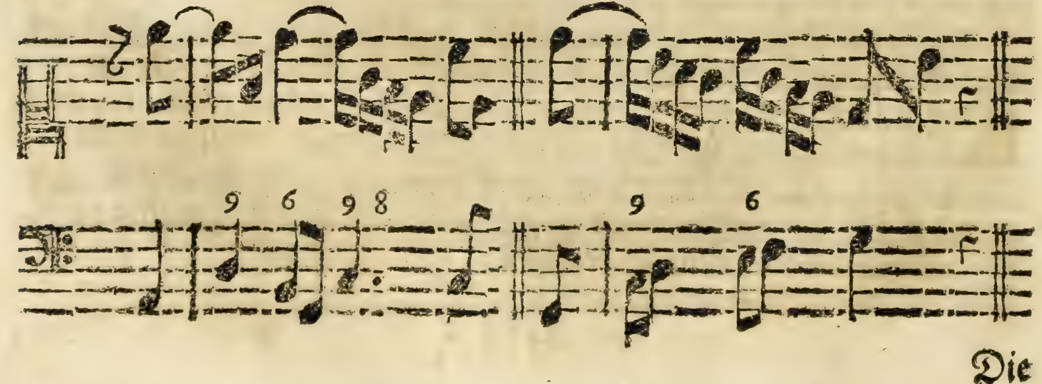


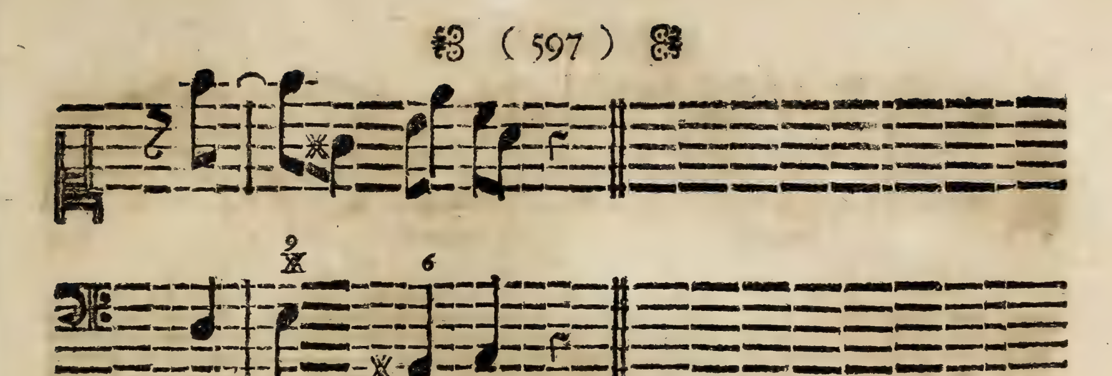
Die legalität dieser Exempel erhellet aus ihren fundamental-Noten:



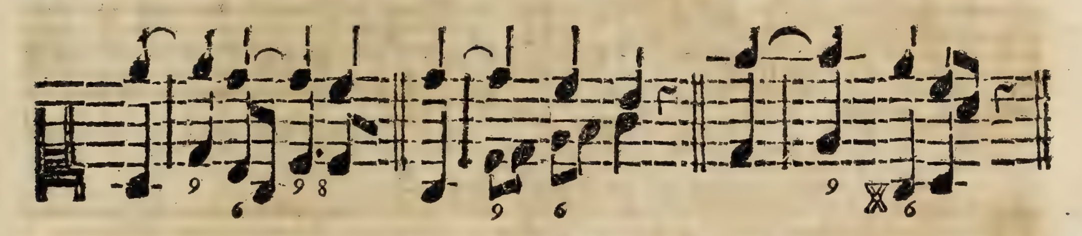
Folgendes Exempel weiset verschiedene, öffters vorkommende Variationes der 7. auff. Man muß sich aber nicht irren lassen, daß diese 7men durchgehends, statt der gehörigen abwerts steigenden resolution, ausdrücklich per gradum über sich zu resolviren scheinen. Denn solches ist nur als eine blosse Bewegung der Stimme anzusehen, weil sie überall wieder in die vorige Dissonanz zurück treten, und nachmahls die gehörigen resolutiones dennoch erfolgen:

§. 10. Letzlich wollen wir die Variation der 9. mit folgenden Exempeln erläutern;
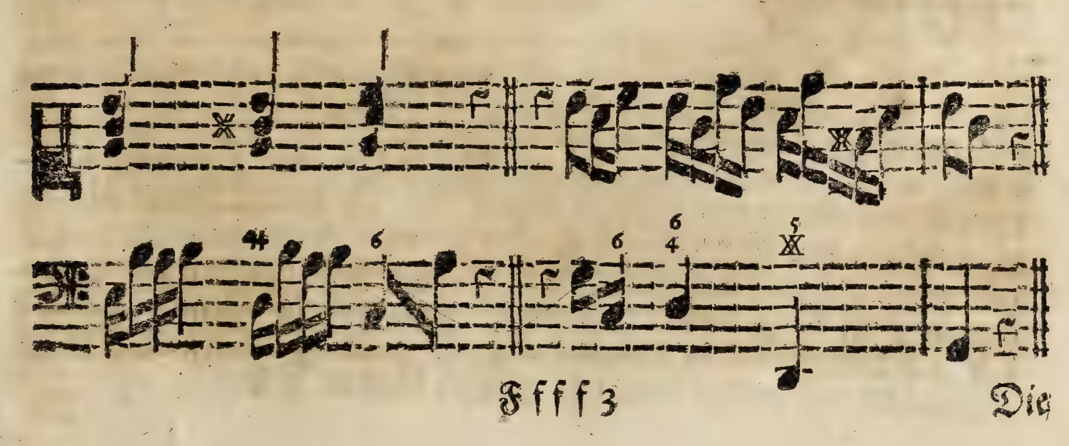


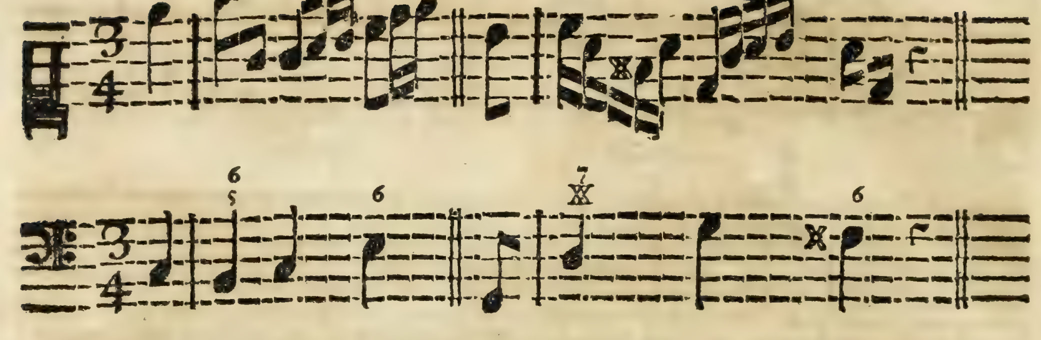


Die fundamental-Noten zeigen abermahls die richtigen resolutiones der 9.

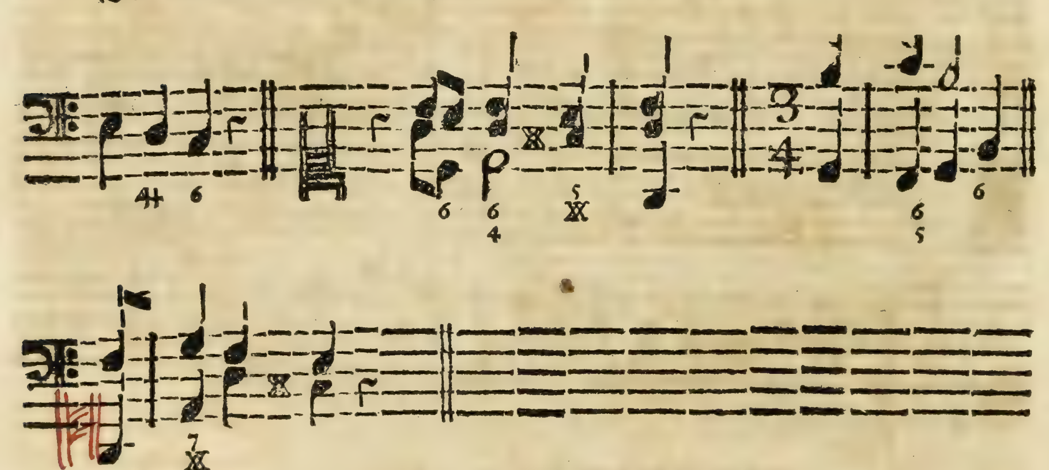


§. 11. Mit denen ungebundenen Dissonantien gehet es eben so zu. Man variret die eintreffende Dissonanz biß zu erfolgter resolution, so hat man legaliter verfahren. Und werden folgende 4. Exempel zur Erläuterung genug seyn:

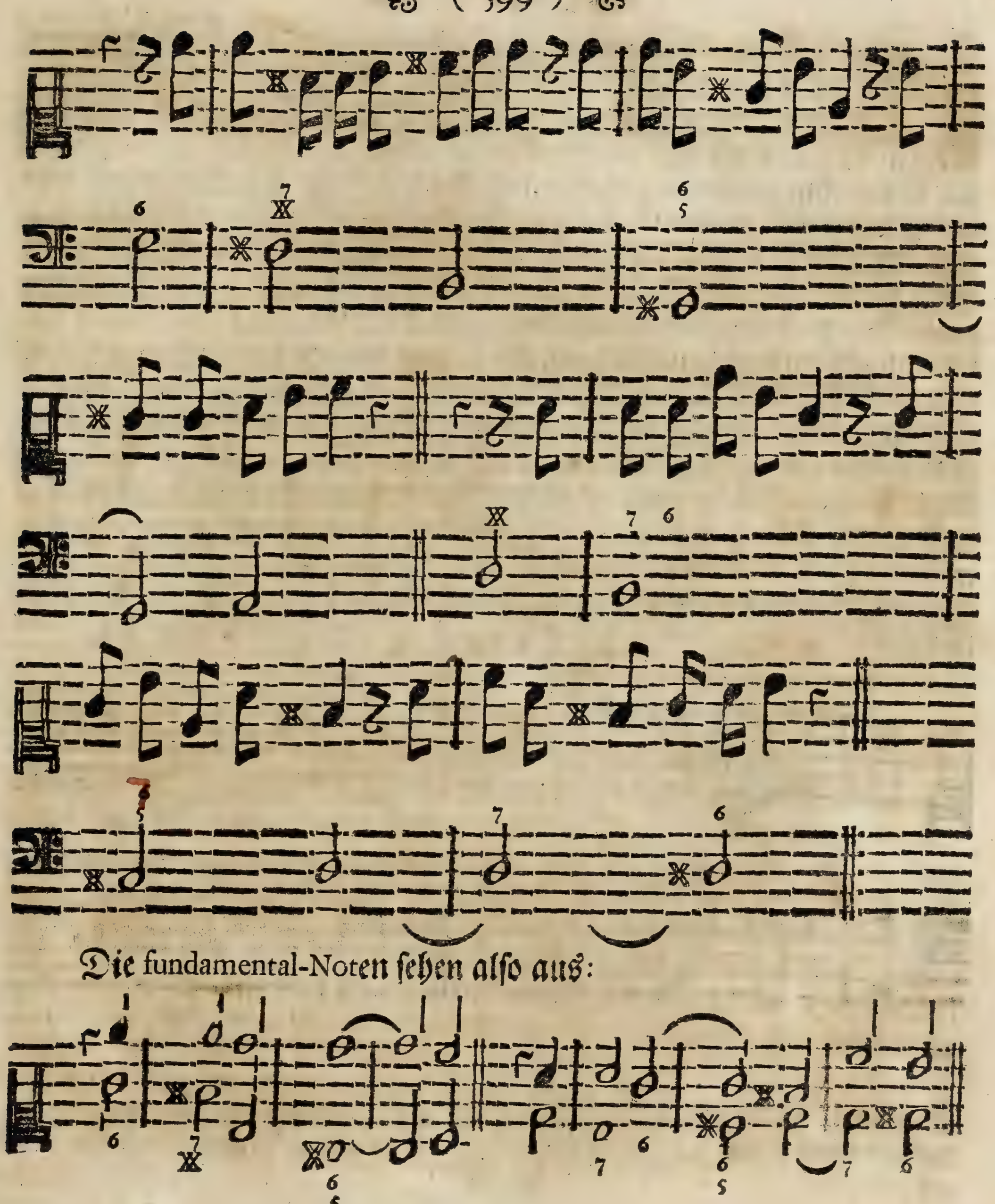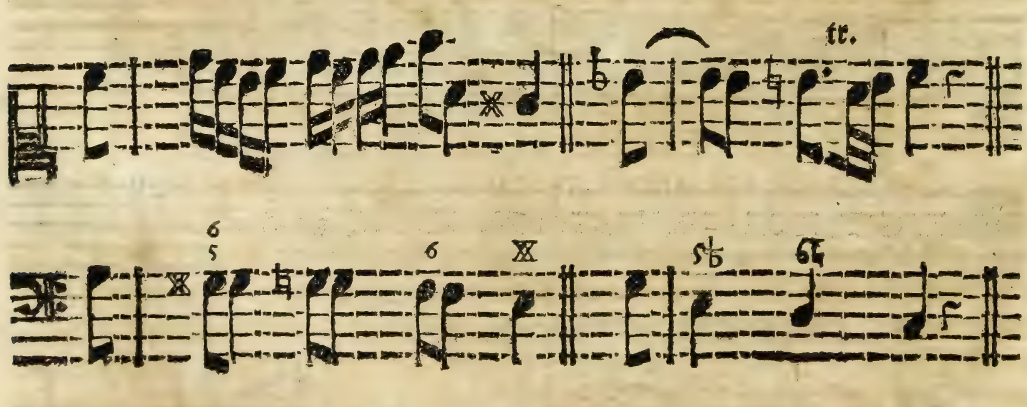




Die fundamental-Noten sehen also aus:



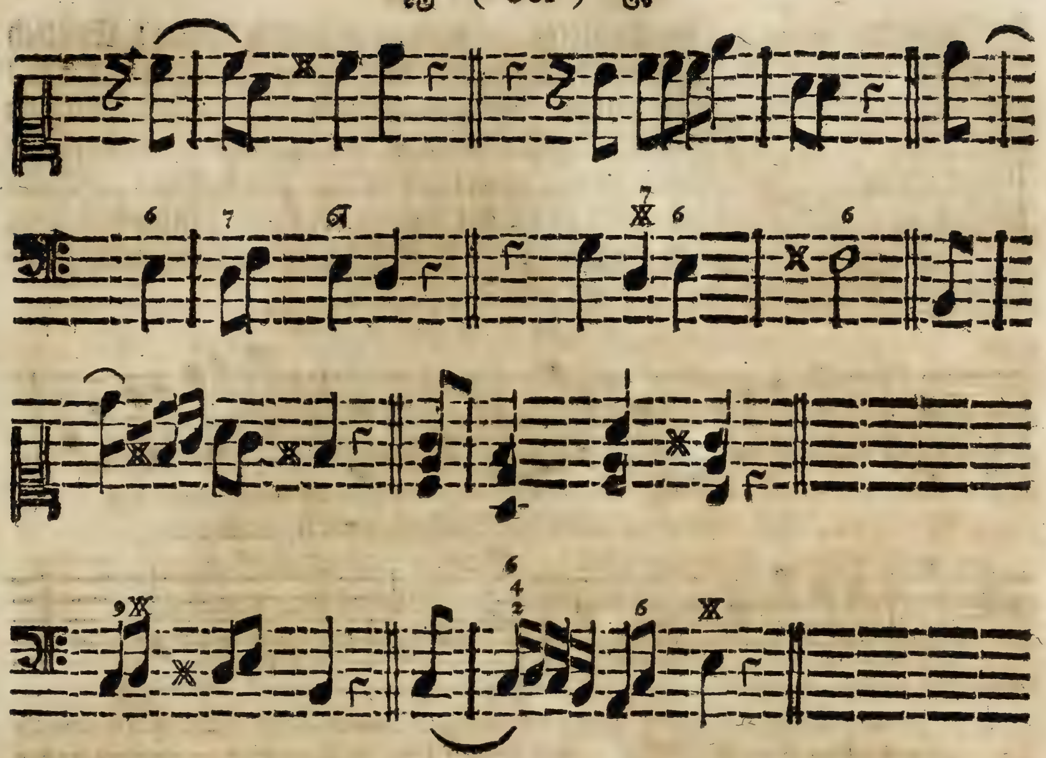
§. 12. Weil das Recitativ einen wichtigen Theil des Theatralischen Styli ausmachet, und die Künsteleyen über die Variation, und Verwechselung der Harmonie nirgends häuffiger vorkommen, als eben im Recitativ: so wollen wir selbiges jederzeit, so viel nöthig, beyher führen. Und mögen hier folgende 2. Exempel den Anfang machen zu zeigen, daß man hierinnen auf gleiche Arth, wie bey denen bißherigen Exempeln, mit der Variation der Dissonantien zu verfahren pflege. Nur daß hierzu ordentlicher Weise keine Passaggien, sondern die abgetheilten gewohnlichen recitirenden Noten gebrauchet werden. z. E.


Die fundamental-Noten sehen also aus:

§. 13. Weil wir nun genug legale Exempel gesehen, so möchte man vielleicht Verlangen tragen, auch einige illegale oder falsche Exempel zu sehen, um das schwartze gegen das weisse zu halten: Dabey denn die Frage entstünde, ob wohl ein Componist hierinnen leichte fehlen, und musicalische Sätze ohne resolution gleichsam wieder die Natur machen könne, wer nichts von denen wahren Fundamentis weiß? Ich antworte, daß diejenigen, welche sonst in stylo Theatrali geübet seynd, und viel gute Sätze durch lange Praxin (ohne die Theorie einzusehen) erlernet, nicht leichte hierinnen grosse Haupt-Fehler begehen werden, weil es der erlangte musicalische Habitus gleichsam nicht zulässet, öffters Dinge wieder die Natur zu setzen, ob man gleich selbst die wahre raison nicht penetriret, warum einem dieser oder jener illegale Satz zuwieder scheinet? daß man aber dennoch ohne die gründliche Theorie sich nicht allzeit vor solchen Fehlern hüten könne, auch junge Componisten hierinnen desto mehr fehlen, weil sie noch wenige Praxin haben, solches könte man aus überhäufften musicalischen Sachen erweisen, wofern es hier zu unsern propos dienete. Wir begnügen uns also damit, dergleichen zu vermeidende Fehler durch folgende illegale Exempel zu erläutern:



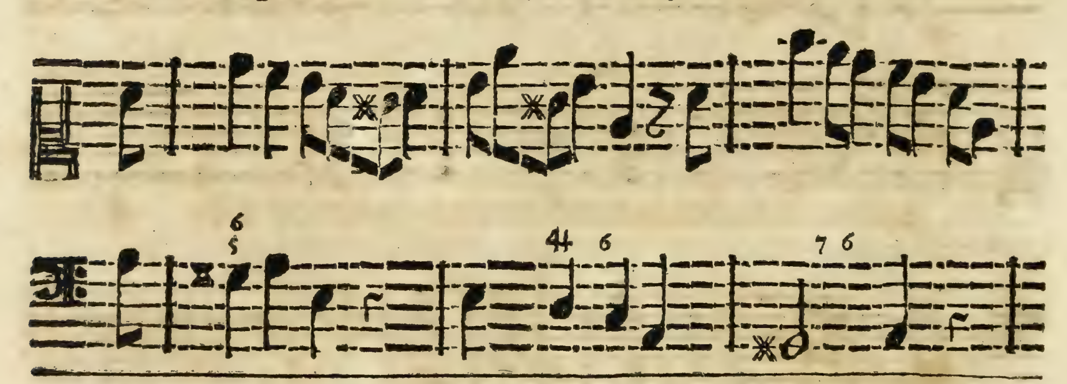
In



In denen ersten beyden Exempeln haben die 5te minores gar keine resolution, ob gleich die Stimmen allenthalben sehr natürlich einher gehen. In dem 3ten und 4ten Exempeln fehlet denen 7men wieder die gehörige resolution. In dem 5ten Exempel resolviret die 9. nicht, und in dem letzten Exempel fehlet der 2de ein gleiches, weil das in transitu geschwind passirende H. vor keine resolution des vorher gebundenen C. kan angenommen werden, auch so gar im Accompagnement nicht attendiret wird. Alle diese Exempel nun können weder durch Verkehrung der Stimmen, noch sonst auff einige Weise defendiret werden, also seynd und bleiben sie falsch.

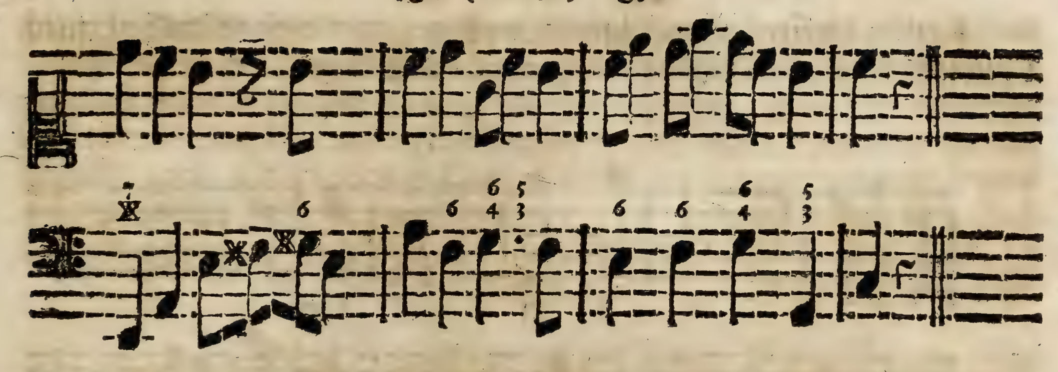
§. 14. Wir kommen nunmehro auff den andern punct, und sehen, wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese wieder

die Regel der Alten gar wohl mitten im Sprunge stehen könne? Erstlich fraget sich hier, auff was vor Arth man in Dissonantien springen möge? Antwort: Daß man in diejenigen Dissonantien ohne Bedencken springen könne, welche ohnediß nicht jederzeit müssen præpariret seyn, oder vorhero liegen, (wie wir oben in dem 13ten Capitel der ersten Abtheilung gesehen) solches ist ausser Zweiffel, und brauchet keiner weitern Untersuchung, weil es bekandte Gänge, die so wohl im Theatralischen, als modernen Kirchen-Stylo durchgehends recipiret seynd (d). z. E.



(d) Indeß ist nicht zu läugnen, daß der Stylus gravis nach seiner wahren Accuratesse dergleichen Freyheiten hasset, und allezeit seine Dissonantien præpariret haben will. Also möchte man wenigstens aus Curiosität nach der Ursache fragen, warum alle andere styli von diesen fundament abgegangen? Meiner Meynung nach muß doch in der Natur einige raison vorhanden seyn, ohne welche die praxis schwerlich davon abgangen, und ohne Grund gleichsam etwas unnatürliches in der Music eingeführet haben würde. Ich habe deswegen mit Fleiß in einigen Autoribus nachgesuchet, finde aber von dieser Materie weiter nichts, als überall dergleichen Freyheits-Exempel nebst der stummen raison: sic volo, sic jubeo, daß diese Dissonantien nicht allezeit præpariret werden müssen. Weil mir aber solches bey Ausarbeitung dieses Capitels keine Satisfaction giebt, so will ich hiervon meine eigene Gedancken tanquam lusum ingenii eröffnen, und jedweden die Freyheit lassen, ob er sie vor wahr annehmen, oder bessere raison davon an Tag zu geben weiß, welches mir sonderlich lieb seyn soll. So lange nun dieses nicht geschiehet, so lange will ich glauben, daß alle dergleichen ungebundene oder unpræparirte Dissonantien nichts anders seynd, als lauter Anticipationes Transitus.

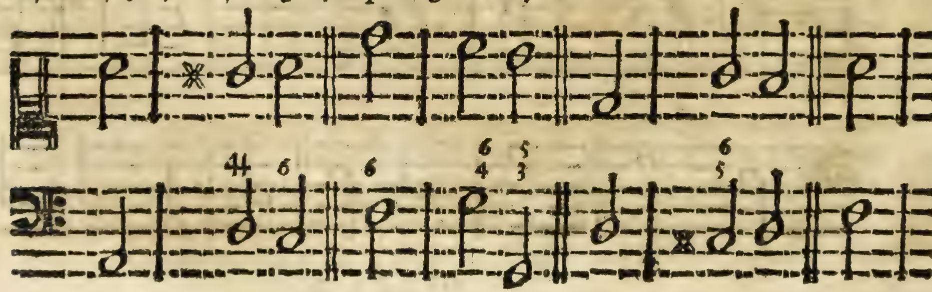
Das



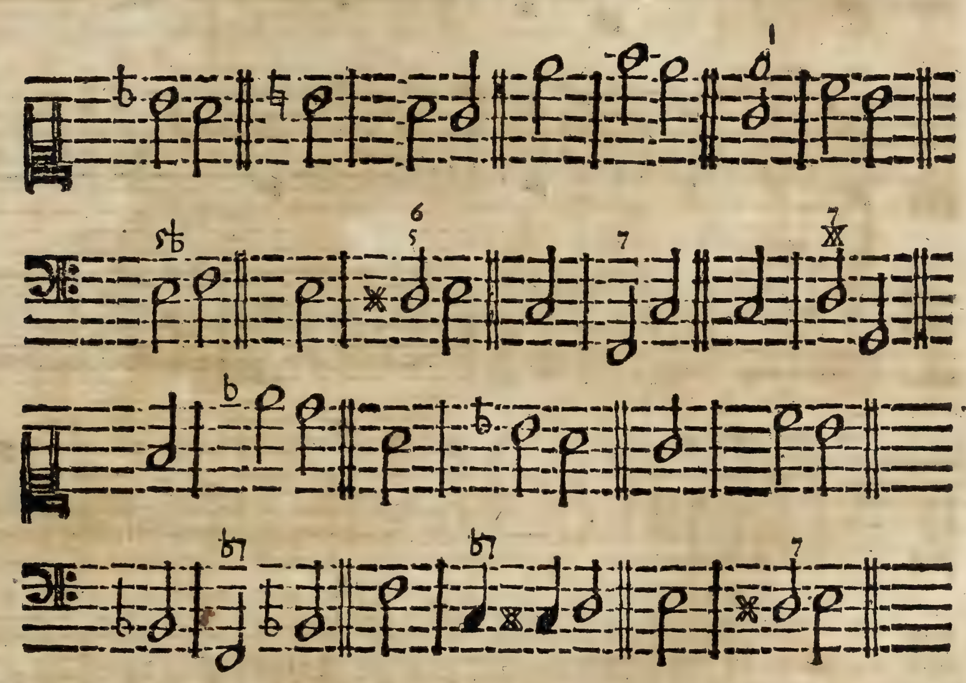
Das verstehet sich also: Es ist so wohl im stylo gravi, als in andern stylis zugelassen, daß die 2. 4. 5♭. 7. &c. in einem abwerts steigenden Transitu frey durchgehen könne, ohne vorhero gelegen zu haben, welches nicht allein bekandter maßen in geschwinden, sondern auch in langsamen Noten statt hat. z. E.

§. 15. Auſſer dieſen Sätzen aber pfleget man auch auf andere, zum Theil unbekandtere Arthen in Diſſonantien zu ſpringen, deren Fundament ei-

Gleichwie man nun den antiqven stylum, und das Tractament ſeiner Diſſonantien in vielen andern Stücken raffiniret, alſo hat man auch dieſes nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere per tranſitum durchpaſſirende Note mit Hinweglaſſung der erſten fundamental-Note ſo gleich anſchlage, und alſo den tranſitum per ellipſin anticipire. Auff dieſe Arth nun würden obige Exempel alſo ausſehen, wie ſie täglich in praxi gebrauchet werden:

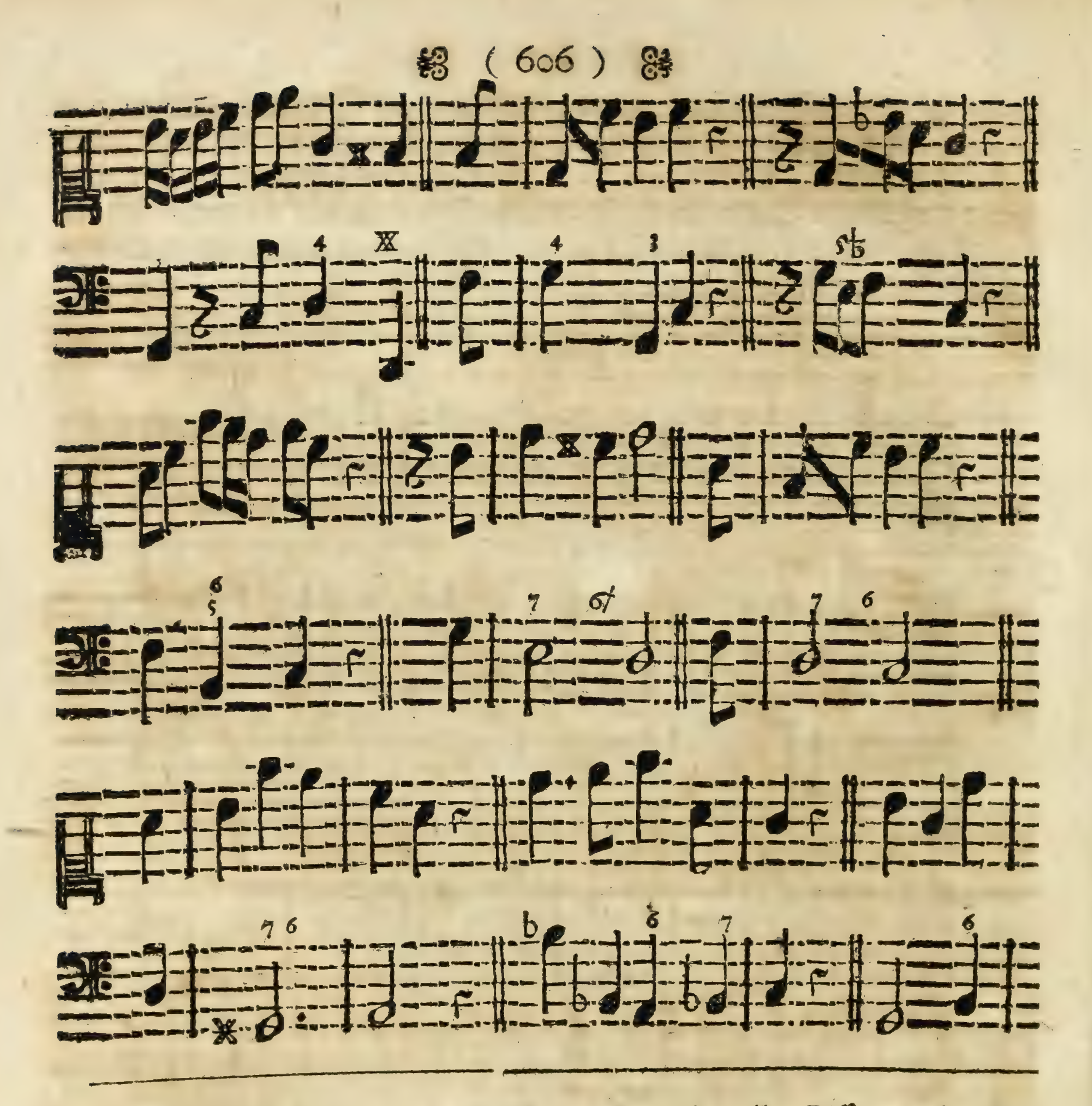


eigentlich darauff beruhet, daß man einer andern Stimme gleichsam in das Handwerck falle, und entweder in ihre schon præparirte Dissonanz, oder in ihren abwerts gehenden Transitum einen Sprung thue. (e) Die Sache ist von keiner Schwührigkeit, und mögen folgende Exempel erstlich zeigen, auff was Arth man in die præparirte Dissonanz einer andern Stimme springen könne:

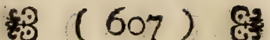


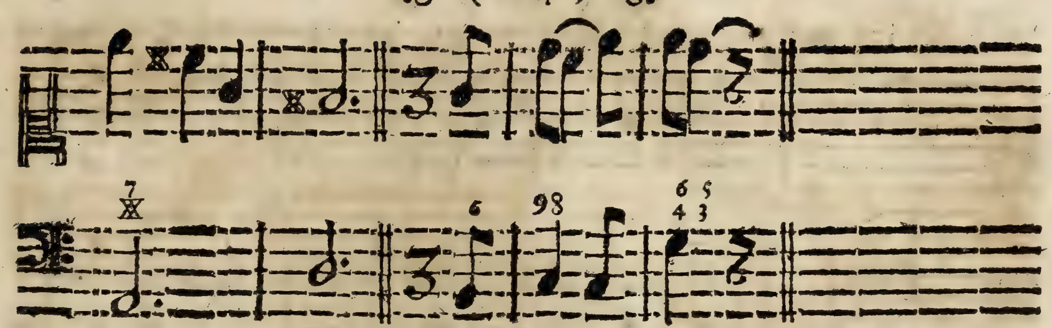
Bey denen 2. letzten Exempeln findet man zwar den Bass etwas verändert, um den ohngefehr entstandenen Ursprung der nicht vorherliegenden 7. min. deficientis zu zeigen. Man mag aber diesen Ursprung disputiren oder nicht, so machet es in unserer hypothesi keine Contradiction von Wichtigkeit.

(e) Welche beyde Casus man zwar auff gewisse Arth auch vor eine Verwechselung der Harmonie ausgeben möchte, ich wolte es aber lieber vor eine Raubung der Har-

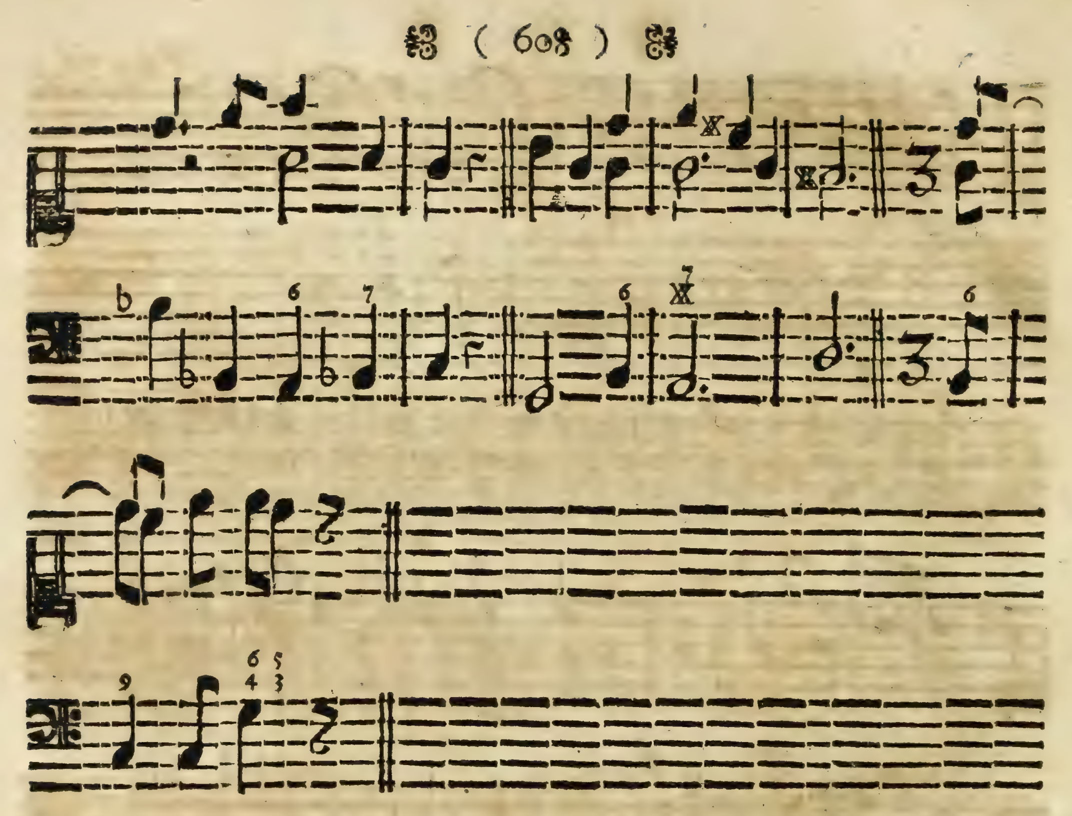


Harmonie ansehen, weil die eine Stimme der andern ihre Dissonanz oder Harmonie mit Gewalt wegnimmet, und raubet, welches nicht tauschen oder verwechseln heisset. Gleich unten aber werden wir die Verwechselung der Harmonie besser kennen lernen.



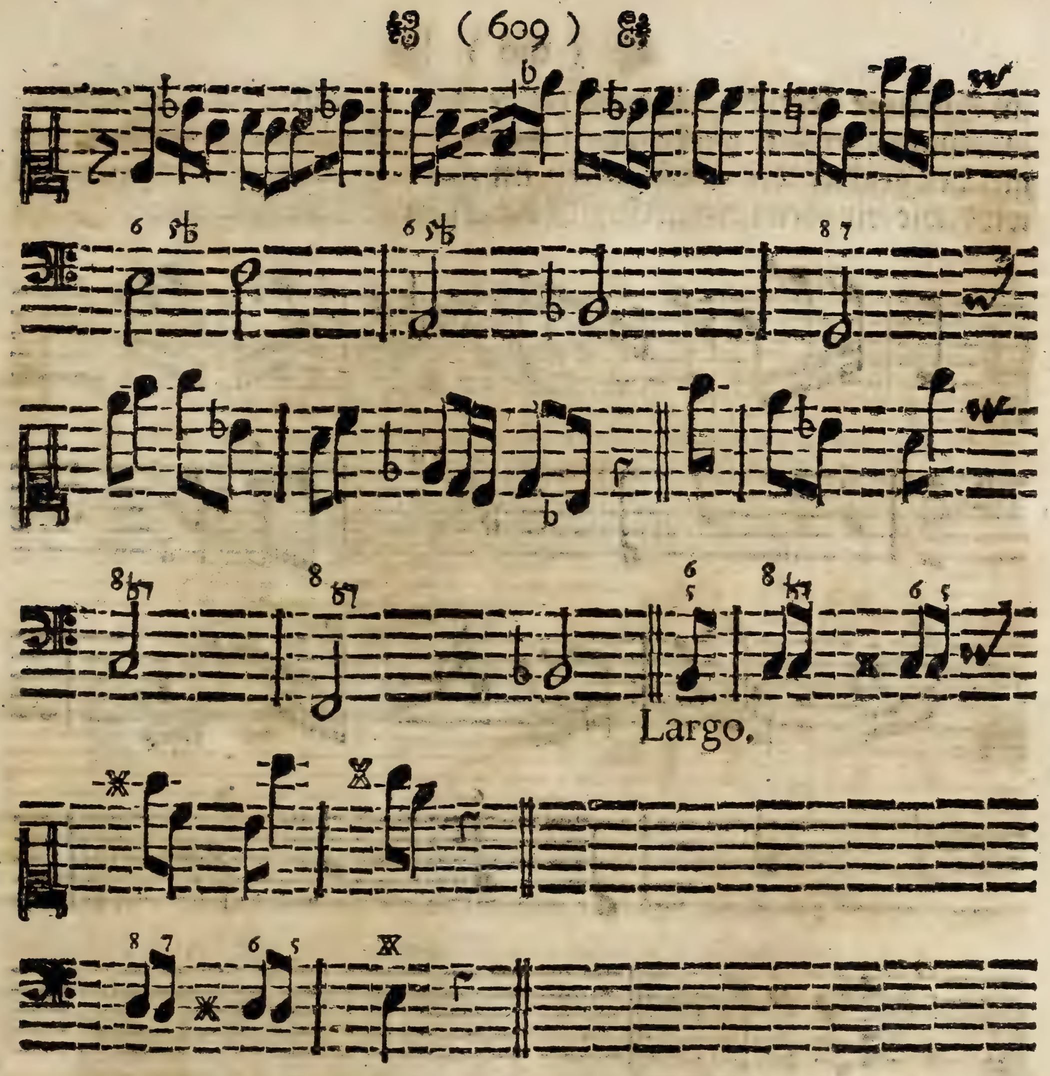


So wohl die Signaturen über dem Baſſe, als die hier folgende fundamental-Noten der obern Stimmen zeigen den Orth deutlich, wo man jedesmahl aus einer Stimme in die Diſſonanz der andern geſprungen:



§. 16. In den abwerts gehenden Transitum einer andern Stimme springet man, es mögen die fundamental-Noten dieses Transitus ein langsames, oder geschwindes Tempo haben. Es ist aber natürlich daß man bey dieser Arth niemahls gleich mit der ersten Note in die Dissonanz springen könne, (wie oben bey denen un-præparirten Dissonantien geschehen,) weil man nothwendig vorhero den transitum der andern Stimme erwarten muß. Folgende Exempel erläutern die Sache bey einem langsam gehenden Transitu:

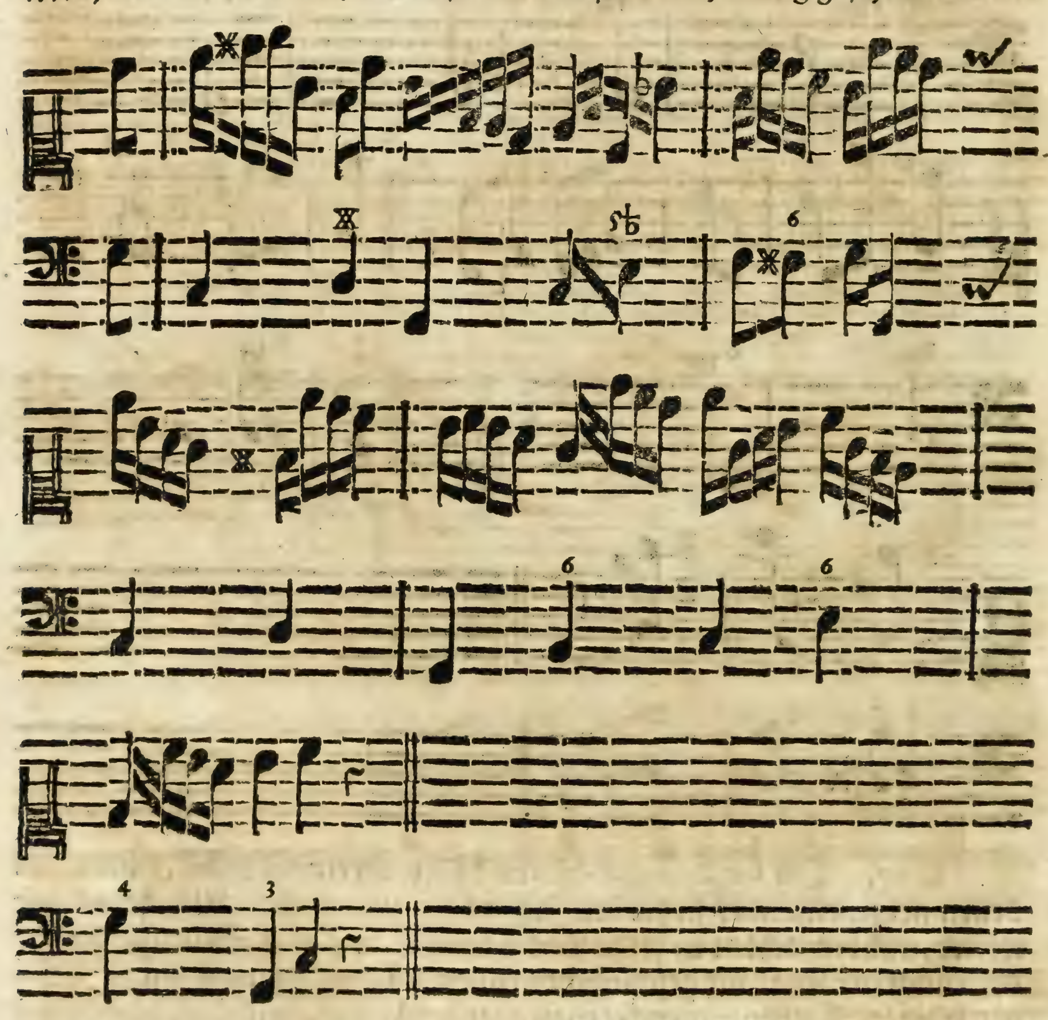
§. 17. Die



§. 17. Die fundamental-Noten dieser Exempel ersiehet man aus denen neben einander stehenden Ziffern 87. und 6. 5♮. Also gehen wir weiter, und betrachten in folgenden Exempel, wie eine Stimme der andern auch in ihren, aus geschwinden Noten bestehenden transitum zu springen pflege; Daben bemercket man aber den Unterscheid, daß dergleichen

 im

im Sprunge stehende geschwind passirende Dissonantien im Accompagnement nicht attendiret werden, weil ihre fundamental-Noten, nehmlich dergleichen geschwinder transitus selbst im Accompagnement nicht attendiret wird, wie wir oben im 5ten Capitel der ersten Abtheilung gesehen.



Fol=

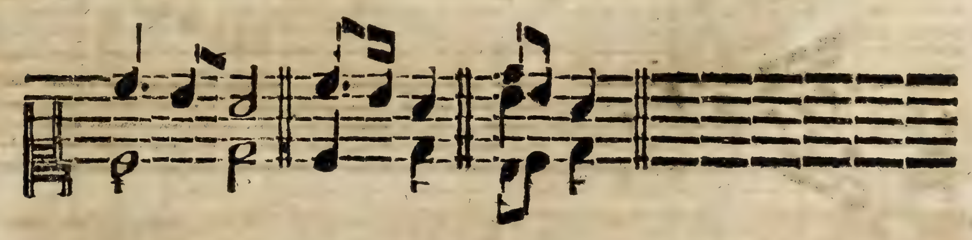
Folgende fundamental-Noten zeigen, wo man jedesmahl in den Transitum der andern Stimme gefallen, (f) und ersiehet man hieraus den Ursprung und die raison, warum bey dergleichen Passaggien die virtualiter kurtzen Noten in saltu dissoniren können.

 §. 18. Es

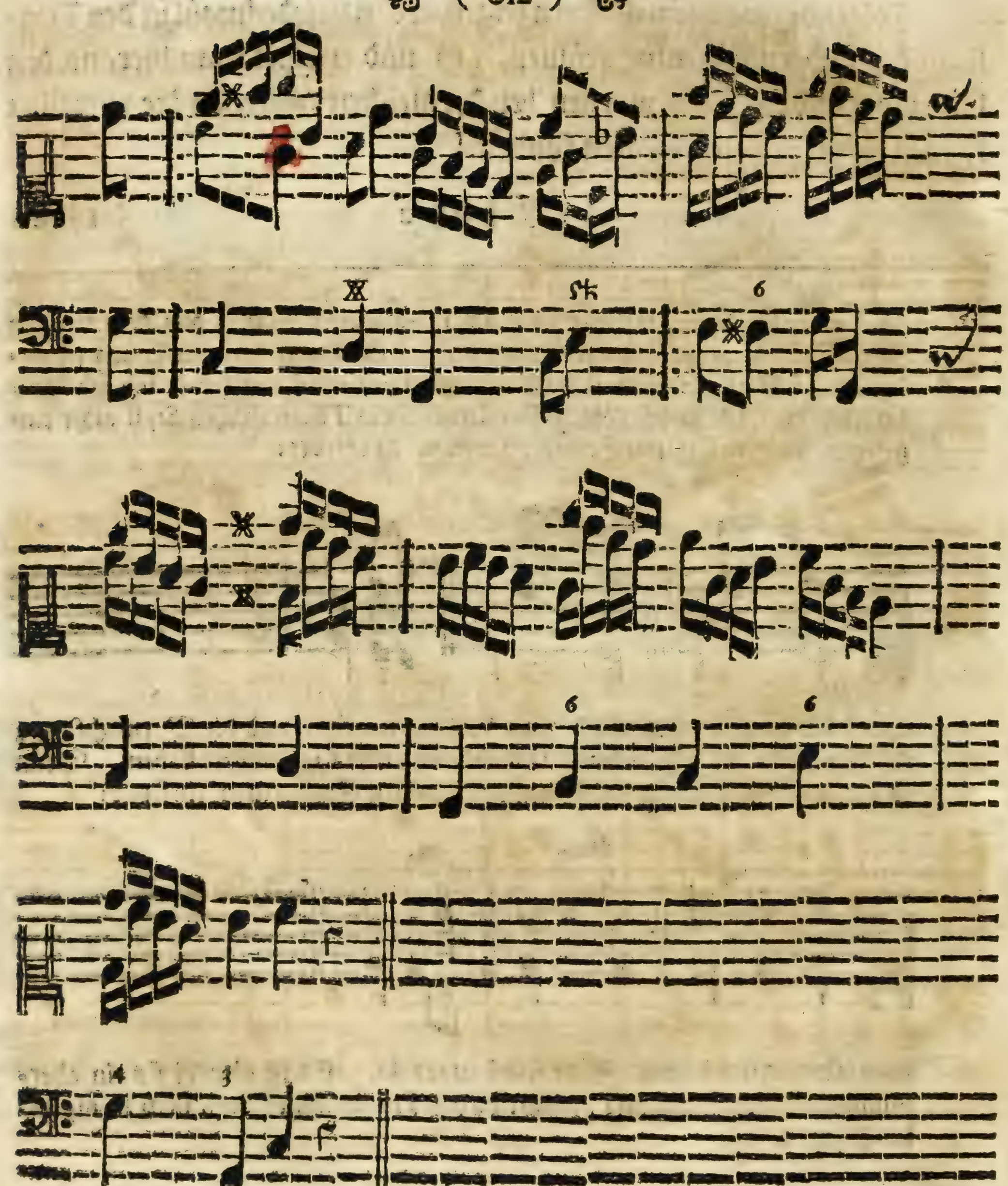
(f) Ein gewisser Autor, welcher sonst alle Fundamenta Musices aus dem tieffsten Ziehe-Brunnen zu erschöpffen vermeynet, und vor lauter Accuratesse von jedweden Musicalischen Bombus ein halb Schock Divisiones, und sub- & sub-sub-Divisiones machet, hat gleichwohl die Fundamenta des Theatralischen Styli nicht eingesehen, wenn er folgende Exempel vor falsch ausgiebet:
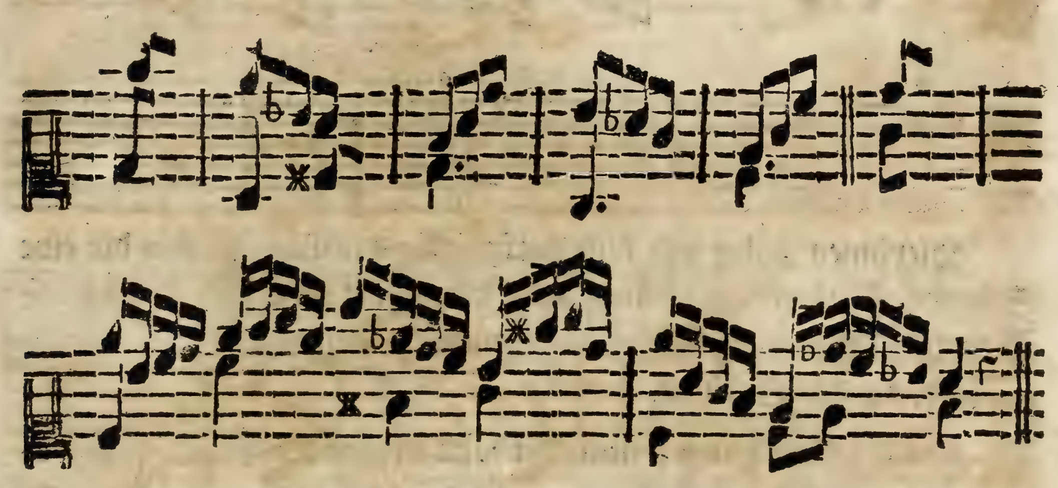


Hätte der gute Mann gewust, was Variatio transitus, und die Verwechselung der Harmonie vor Dinge seynd, so würde er anders raisonniret haben. Denn so wenig als die fundamental-Noten von besagten Sätzen zu tadeln seynd:



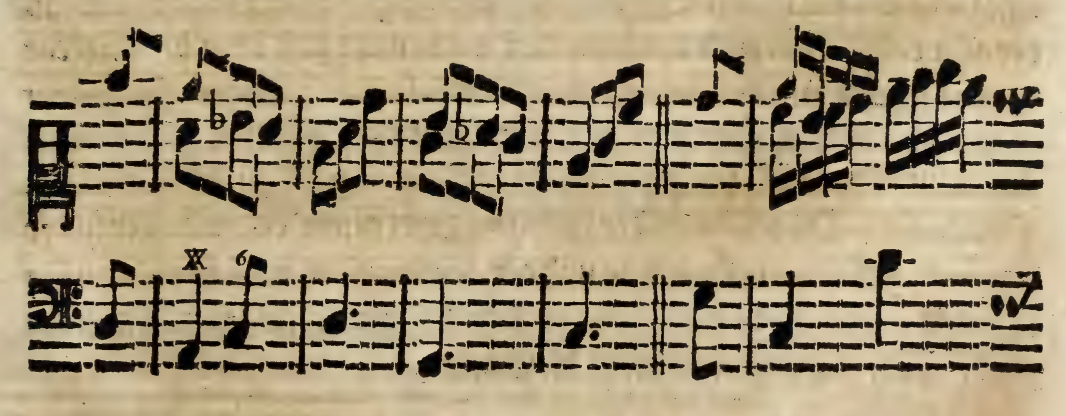
eben so wenig seynd obige Sätze selbst zu tadeln. Es ist aber dieses ein abermahliger Beweiß, daß die Fundamenta des Theatralischen Styli noch wenig bekandt seynd.

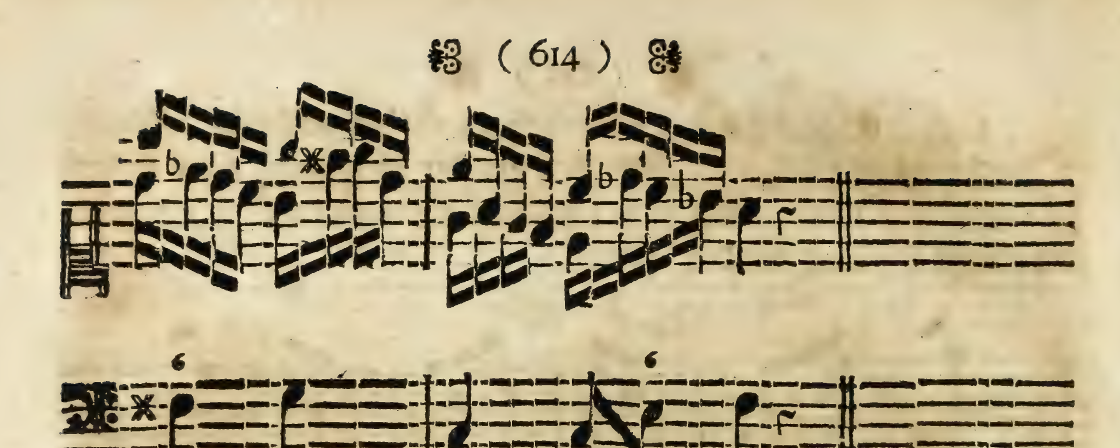


§. 18. Es giebet noch eine Arth Sprünge der geschwinden Noten, nehmlich in solche Dissonantien, die bloß von der Bewegung einer andern Stimme herrühren, und folgbar im Accompagnement eben so wenig als die obigen attendiret werden. z. E.



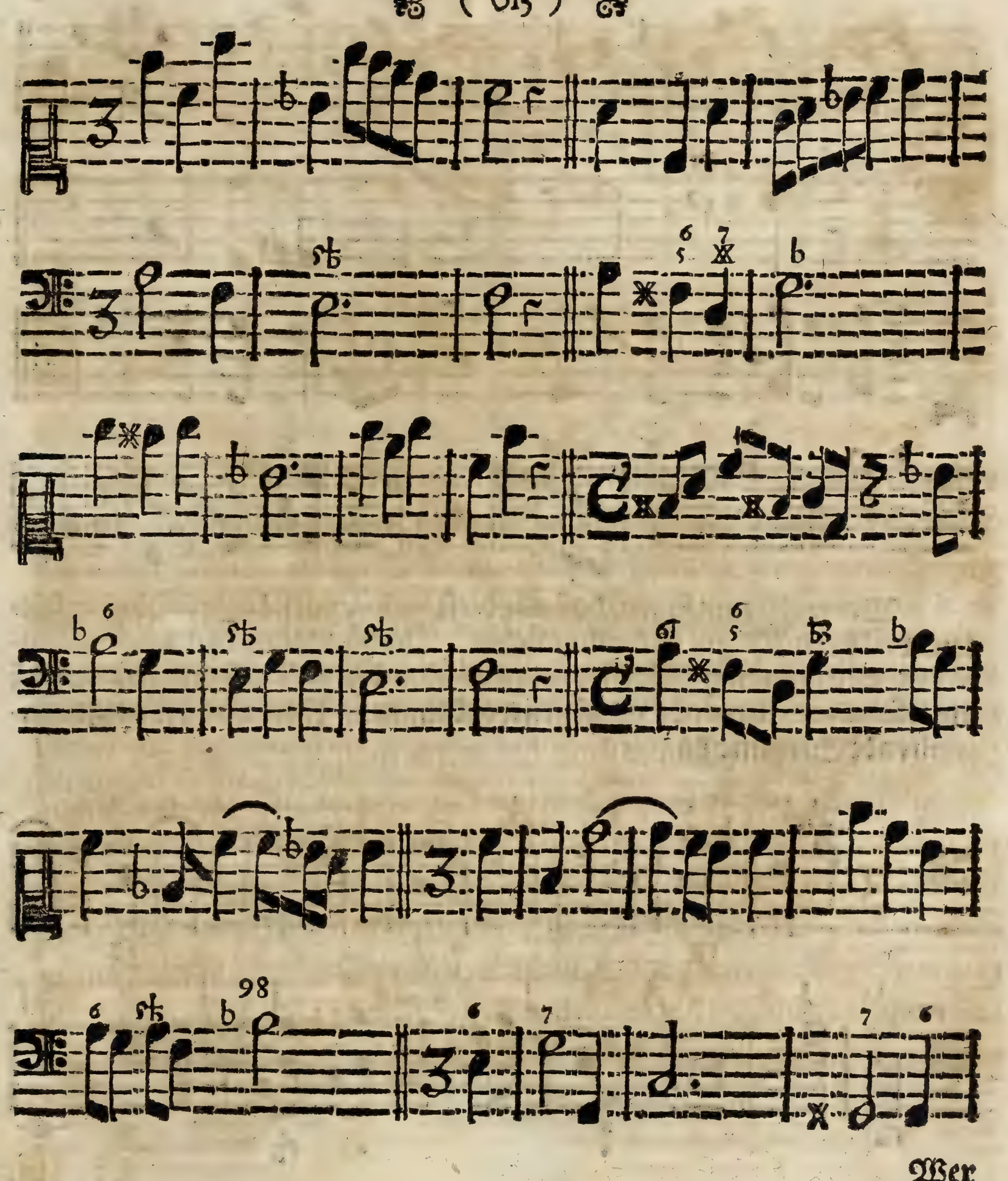
Die fundamental-Noten dieses Exempels sehen also aus:
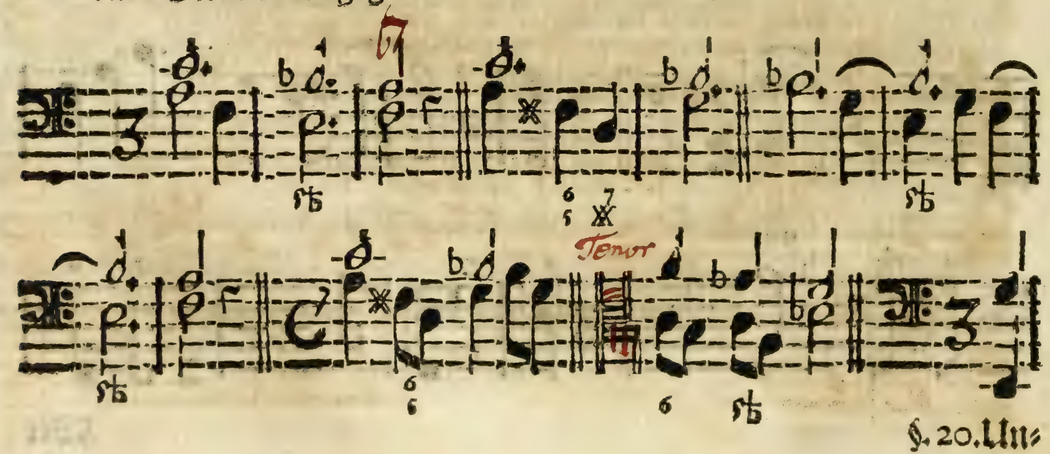




Hierinnen findet sich kein natürlicher Transitus, worein die eine Stimme hätte springen können, wohl aber siehet man überall die blosse Bewegung der einen Grad ausweichenden, und in vorigen Ton wieder zurück tretenden Stimme.

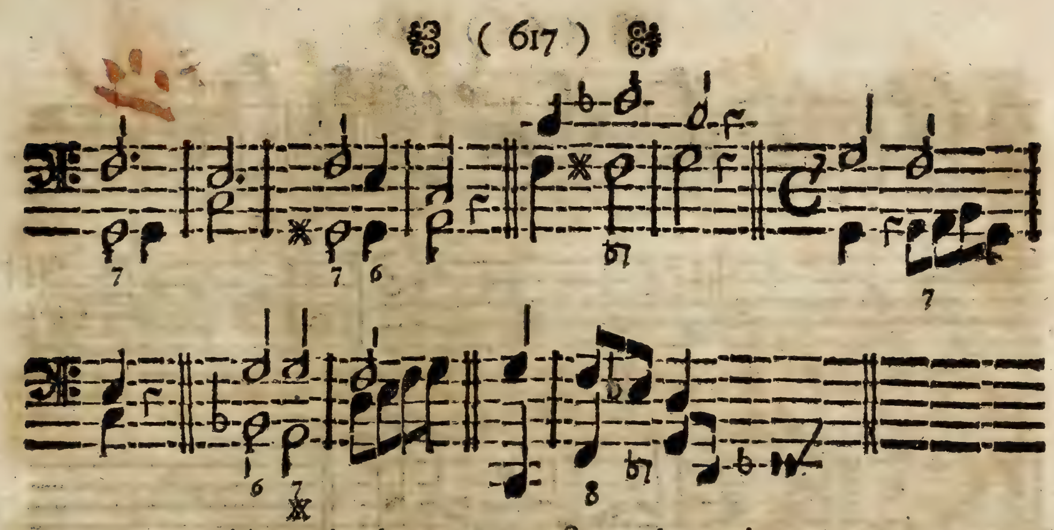
§. 19. Nachdem wir nun allerhand Arthen der Sprünge in Dissonantien gesehen, so müssen wir auch untersuchen, mit was vor Grunde eine Dissonanz mitten im Sprunge stehen könne? Dieses schlechte Wunder aber bestehet kürtzlich darinne, daß wenn man auff oben beschriebene Arthen in eine zur Resolution geneigte Dissonanz gesprungen, so springet man unmittelbahr wieder zurück, und lässet derselbigen Stimme, welcher man in die Gräntzen gefallen, ihre resolution selbst zu Ende bringen. Das heisset: Die resolution der Dissonanz gehet nichts destoweniger in der Harmonie des Accordes vor sich, und der Accompagnist muß sie nicht aussen lassen, ob sie gleich von der concertirenden Stimme nicht selbst angegeben wird. Die Exempel erläutern die Sache:



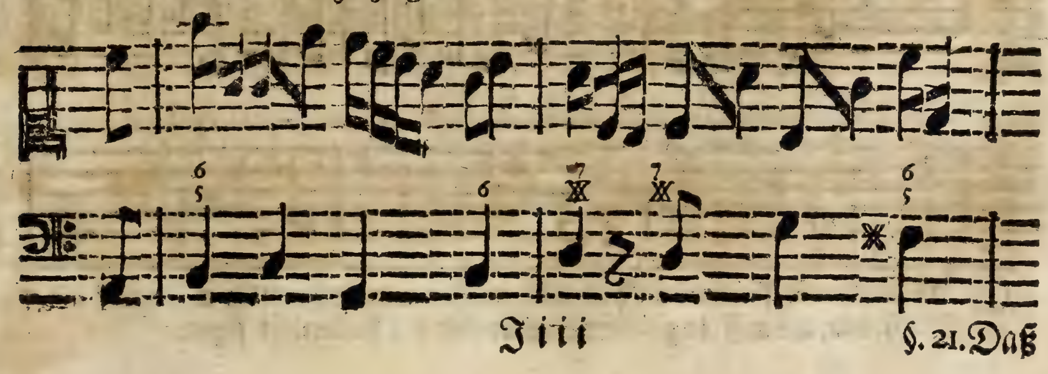
Wer wolte nun ſagen, daß alle dieſe Diſſonantien keine reſolution hätten, weil ſie mitten im Sprunge ſtehen? Die hier folgenden fundamental-Noten, welche man zur Abkürzung nur über den Baſs geſetzet, zeigen, daß die reſolutiones nirgends vergeſſen worden, man halte nur die obige concertirende Stimme dagegen:
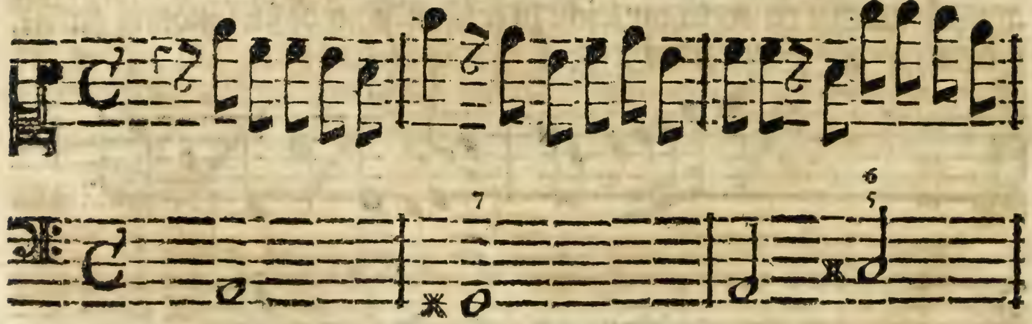


§. 20. Un-



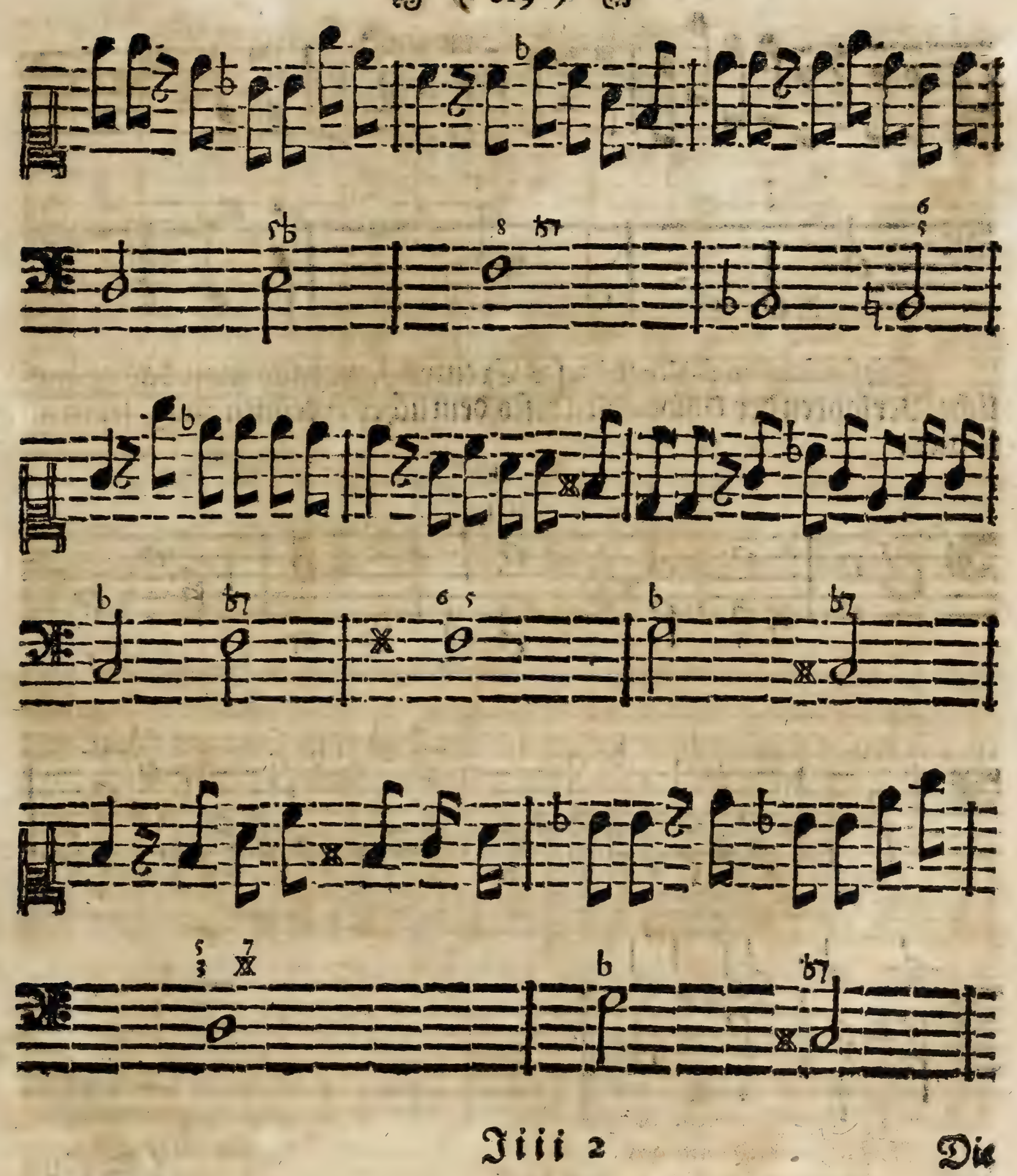
§. 20. Unten bey dem 5ten puncte werden wir Casus sehen, da der dissonirende Bass bey dem Accorde $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\!\!\!+\\2\end{smallmatrix}\right\}$ gleichfals gar offt mitten im Sprunge stehet. Ausser diesen kan man noch andere Casus insonderheit aber auch diesen Casum formiren, daß die Stimme ihre Dissonanz selbst resolvire, und dennoch besagte Dissonanz mitten im Sprunge zu stehen komme. Solches geschiehet nehmlich durch eine blosse Variation der Stimme, wenn man auff bißherige Arth in eine Dissonanz einen Sprung thut, von dar man wieder weg in eine andere Stimme, und von hier wieder zurück in die gehörige Resolution der vorigen Stimme springet, wie aus folgenden Exempeln gar leicht zu ersehen, ohne daß wir nöthig haben, die fundamental-Noten zu zeigen:

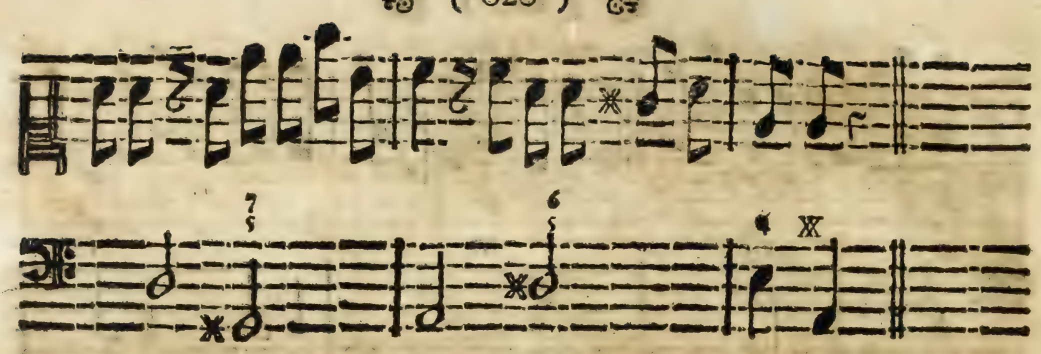


§. 21. Daß man im Recitativ eben also mit denen springenden Dissonantien verfahre, wie bißher überhaupt vom Theatralischen Stylo gelehret worden, solches wollen wir kürtzlich mit folgenden Exempel erläutern, worinnen die vornehmsten bißherigen Casus beysammen zu finden: (g)



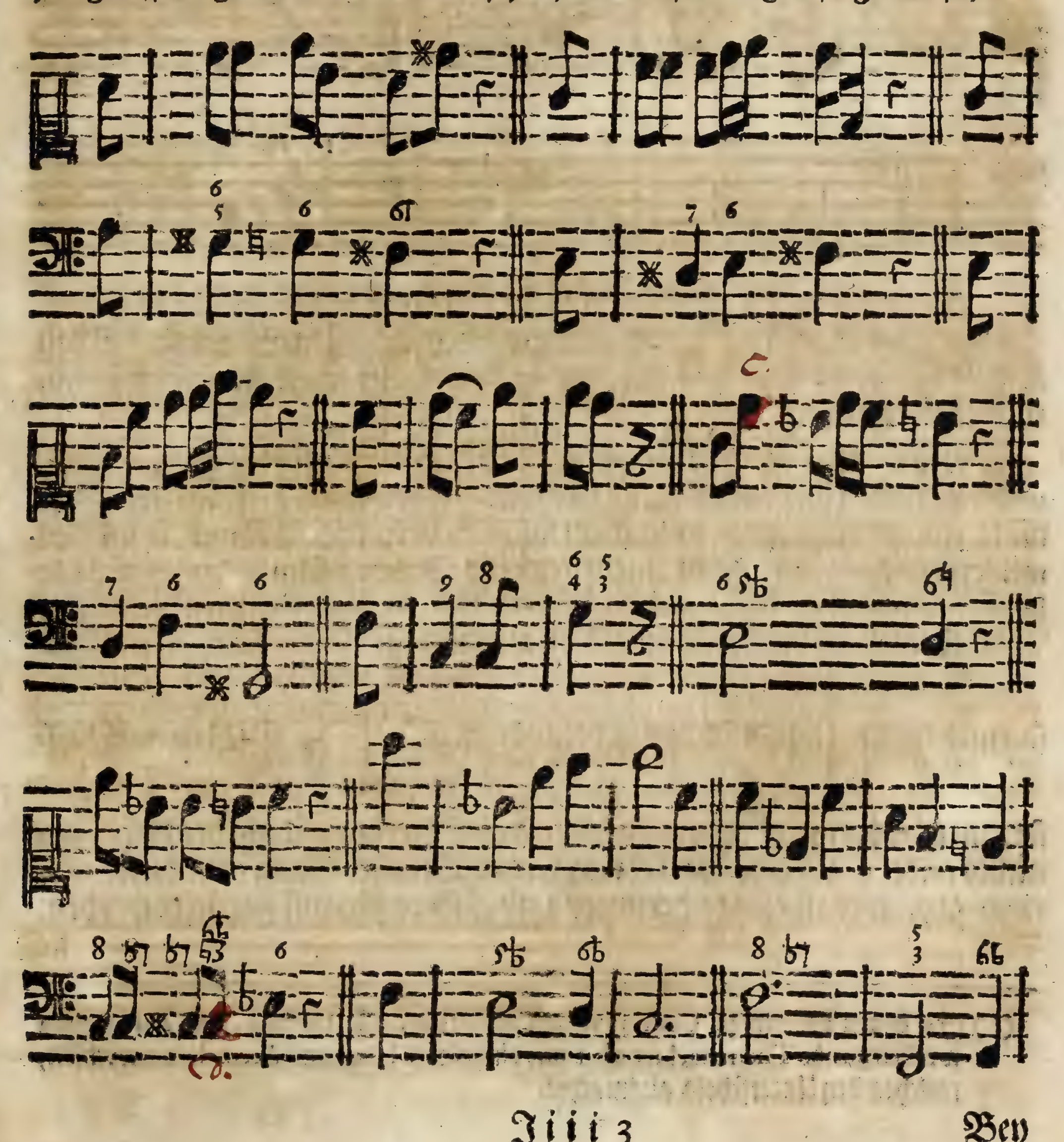
(g) In diesen und künfftigen Exempeln müssen wir nothwendig mehr auff unser Vorhaben, als auff ein gustoses Auskünsteln des Recitatives sehen.

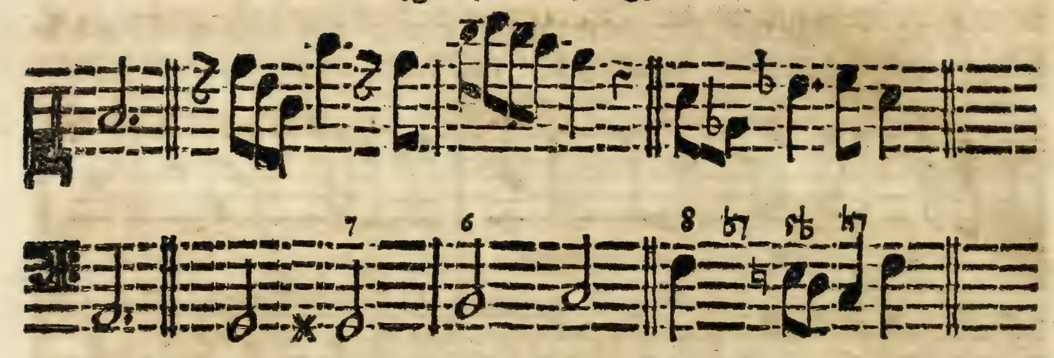




Die fundamental-Noten dieses Exempels, woraus man das gründliche Verfahren der Dissonantien desto deutlicher erkennen mag, sehen also aus:

§. 22. Nun möchte man wohl auch einige vitiöse Exempel der bißherigen springenden Dissonantien sehen, und dieses mögen folgende seyn:





Bey allen diesen Exempeln lässet sich keine resolution der Dissonantien blicken, weder in der obern, mittlern noch untersten Stimme. Man findet auch sonst keine raison zu ihrer defension, also seynd sie absolut falsch, und zu verwerffen.

§. 23. Wir kommen nunmehro zur Abhandlung des 3ten punctes, und hier finden wir etwas mehr zu thun. Ehe wir aber fragen, wie man die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechseln könne, so müssen wir erst wissen, was denn eigentlich eine Verwechselung der Harmonie heisse? Antwort: daß durch das Wort, Harmonie, insgemein diejenigen Töne oder Claves verstanden werden, woraus ein Musicalischer Accord zusammen gesetzet wird, solches ist bekandt, z. E. {h, gis, e, D}. Diesem nach heisset nun überhaupt, oder in sensu generali eine Verwechselung der Harmonie nichts anders, als eine Verkehrung, oder Verwechselung eben dieser Clavium (h), so, daß einige herunter und andere hinauff gerücket werden, sie

(h) In denen bekandten Contrapuncten all'ottava, alla Decima, und Duodecima werden gantze Themata, hier aber nur eintzelne Claves und Accorde verwechselt, welches den Unterscheid ausmachet.

sie mögen übrigens in der Ordnung gerathen, wie sie wollen z. E.
{h, e, gis, D} oder {e, gis, h, D} und so fort. Weil aber die Musicalische Harmonie dadurch wenig geändert wird, wenn man nur die obern Stimmen unter sich selbst verwechselt, der Bass hingegen, oder die Basis des Accordes vor wie nach bleibet (i): so nennet man in sensu speciali, oder in seinen eigentlichen Verstande nur dasjenige eine reelle Verwechselung der Harmonie, wenn der Baß-Clavis oder die Basis selbst mit einer von ihren radical-Stimmen (k) verwechselt und vertauschet wird, als wodurch ein gantz neuer Accord, und eine neue Harmonie entstehet, welche deswegen mit Recht eine Verwechselung der vorigen Harmonie heissen kan, weil sie eben die vorigen Claves in verwechselter Ordnung wiederhohlet. Setzet man nun dem Haupt-Accorde, ohne selbigen zu resolviren, so gleich seinen verwechselten Accord an die Seite z. E. {h d, e h, gis e, D gis}, und resolviret alsdenn diesen letztern erst, nach der Natur seiner Dissonanz, so heisset es eine geschehene Verwechselung der Harmonie vor erfolgter resolution.

§. 24. Nun fraget sich, wie vielerley ist die Verwechselung der Harmonie, und wie erfindet man dergleichen Verwechselungen? Hierauff mit Unterscheid zu antworten, so müssen wir die Verwechselung der Harmonie entweder als vollstimmig, oder als 2 stimmig betrachten. Wollen wir nun ordentlich gehen, und den Grund und Ursprung aller in der Na-

(i) Denn so lange die Basis oder das fundament der Harmonie einerley bleibet, so lange seynd es eigentlich zu reden, die vorigen Accorde und die vorige Harmonie, die obern Stimmen mögen unter sich wechseln, wie sie wollen.

(k) Diese seynd oben p. 558. beschrieben worden.
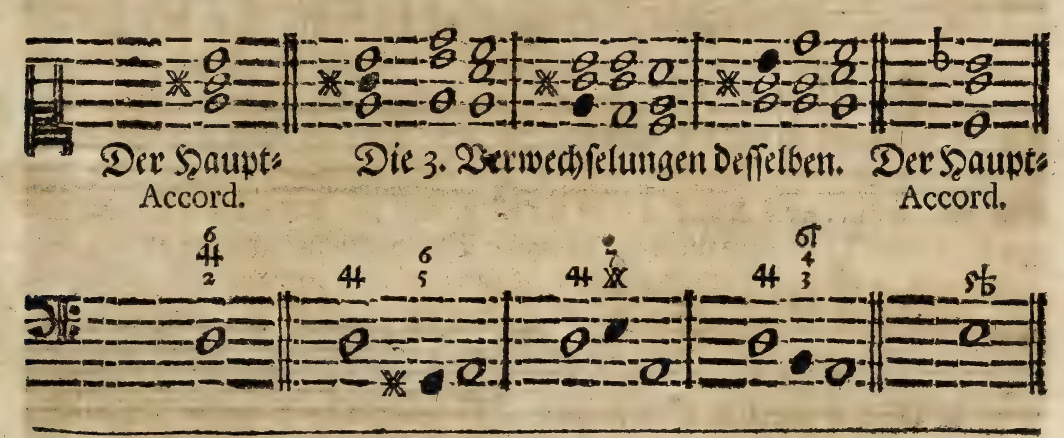
Natur möglichen Verwechselungen der Harmonie zeigen, so müssen wir von der vollstimmigen Verwechselung den Anfang machen, aus welcher wir nachgehends die täglich vorkommende 2 stimmige Verwechselungen gründlich demonstriren können.

§. 25. Wir setzen hier zum Fundament einer vollstimmigen Verwechselung der Harmonie diesen Lehr-Satz voraus: daß so viel radical-Stimmen der Basſ, oder die Basis eines jedweden vollstimmigen Accordes über sich hat, so viel reelle Verwechselungen der Harmonie lässet selbiger Accord zu. Z. E. die Bases des ordinairen Accordes, und des 6ten Accordes haben bekandter massen nur 2. radical-Stimmen über sich, nehmlich jener die 3e und 5te, dieser die 3e und 6te, also können sie auch nur 2. reelle Verwechselungen der Harmonie zulassen. Hier aber bey unsern Dissonantien zu bleiben, so hat die Basis einer 2de ordentlich 3. radical-Stimmen über sich, nehmlich die 2. 4. und 6. Die Basis einer 5te min. hat gleichfals 3. radical-Stimmen, die 3. 5♭. und 6. Die Basis einer ♭7. deficient. hat wiederum 3. radical-Stimmen, die 3. 5♭. und ♭7. def. also hat jedweder von diesen Accorden drey, und nicht mehr reelle Verwechselungen der Harmonie, nehmlich auff solche Arth, daß man jedesmahl eine andere radical-Stimme mit dem Basſ-Clave verwechsele, i. e. diesen hinauff, und jene herunter setze. Also hat nun der 2den Accord $\begin{Bmatrix} h \\ gis \\ e \\ D \end{Bmatrix}$ folgende 3. reelle Verwechselungen der Harmonie: 1. $\begin{Bmatrix} h \\ gis \\ d \\ E \end{Bmatrix}$ 2. $\begin{Bmatrix} h \\ d \\ e \\ gis \end{Bmatrix}$ 3. $\begin{Bmatrix} gis \\ e \\ d \\ H \end{Bmatrix}$ der Accord der 5te min. $\begin{Bmatrix} b \\ g \\ c \\ E \end{Bmatrix}$ hat folgende 3 Verwechselungen der Harmonie: 1. $\begin{Bmatrix} b \\ g \\ e \\ C \end{Bmatrix}$ 2. $\begin{Bmatrix} g \\ e \\ c \\ B \end{Bmatrix}$ 3. $\begin{Bmatrix} e \\ c \\ b \\ G \end{Bmatrix}$

Der
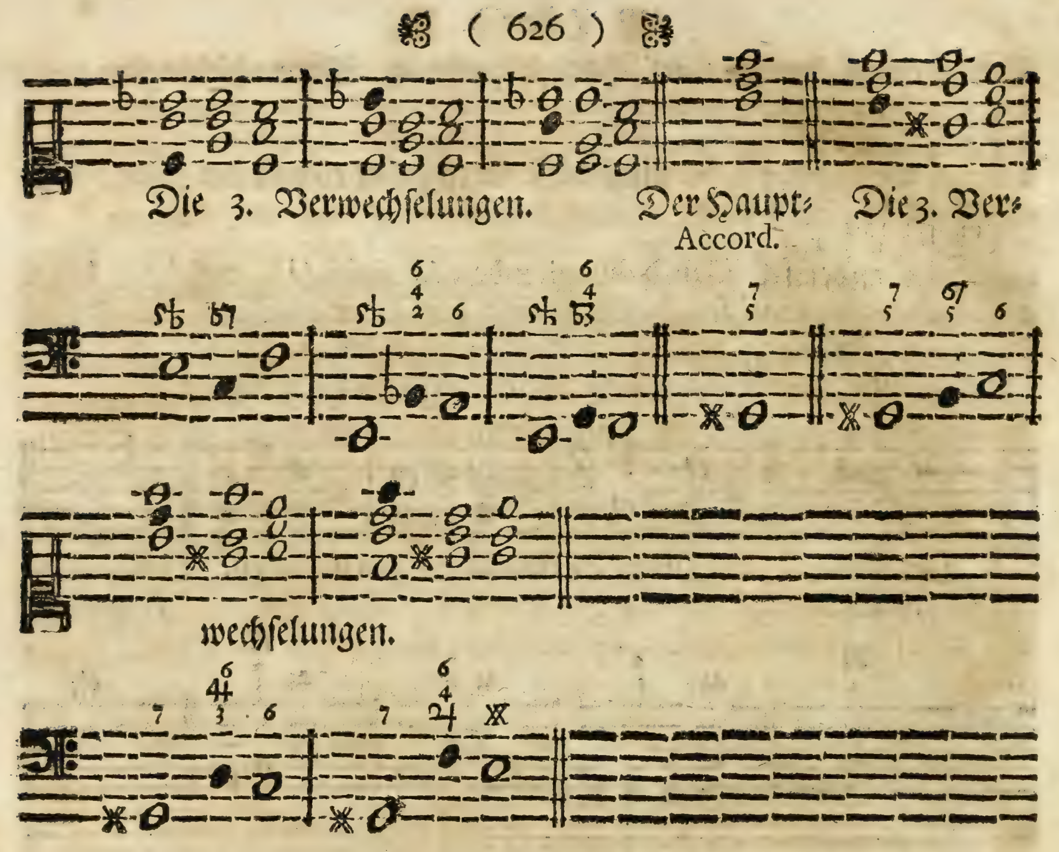
Der Accord der ♭7. def. hat folgende 3. Verwechselungen:

1. { f, d, gis, H } 2. { f, h, gis, d } 3. { d, h, gis, F. }. Auff diese Arth gehet es mit der Verwechselung aller andern Con- und dissonirenden Accorde (l), welche so lange gut, und fundamental seynd, als sie nach der Verwechselung die vorigen Claves (m) behalten, und ihre Dissonantien richtig resolviren, wie eben ietzt angeführte Accorde allhier zur Erläuterung dienen mögen:



(l) Aus dergleichen Verwechselungen nun lesen gute Practici die tüchtigsten zum Gebrauch aus. Die übrigen, welche sich nach der Verwechselung auff keine Arth handthieren, und resolviren lassen, werden verworffen. Hieraus siehet man, daß zu dergleichen Künsten viel praxis und Judicium gehöret. Denn ein geübter Componist kan vielleicht den Gebrauch, und resolution solcher verwechselten Sätze finden, die ein anderer vor unmöglich gehalten. Daher kommen bey unserer heutigen praxi so viel frembde Sätze, davon die Alten nichts gewust.

(m) Entweder alle zusammen, wie von rechtswegen seyn soll, oder doch die meisten und principalesten davon, wie wir hin, und wieder ausordentliche Exempel anmercken werden.



§. 26. So leichte nun, als man nach diesen principiis mit der vollstimmigen Verwechselung der Harmonie (n) kan umspringen lernen: so viel mehr attention brauchet hingegen eine 2 stimmige Verwechselung (o). Denn weil bey dieser, aus dem gantzen vollstimmigen Accorde nur 2 Stim-
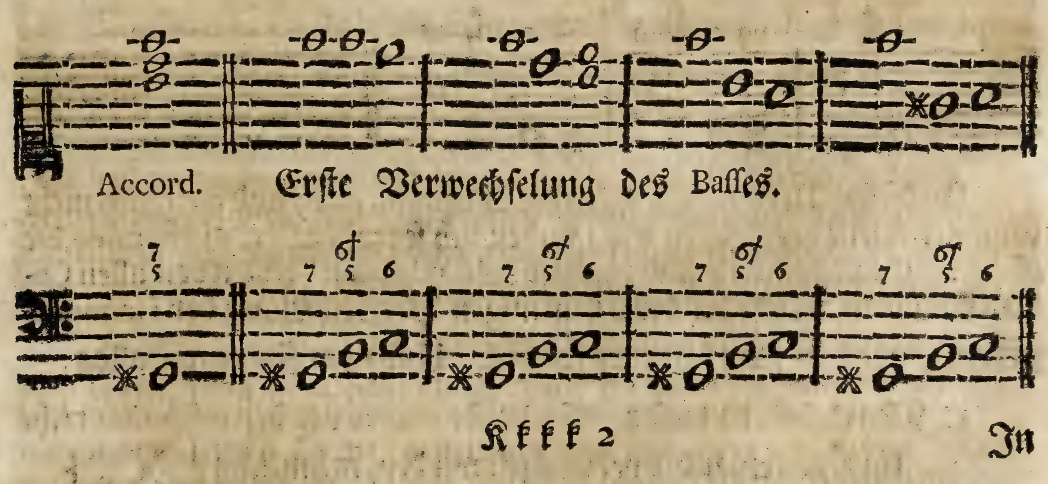
---

(n) Dergleichen Künste auch der heutige Kirchen-Stylus in seiner gebührenden Maße nicht entrathen kan.

(o) Dieses ist zwar eine etwas weitläufftige aber auch sehr wichtige Materie, die ein grosses Stück des Cameral-und Theatralischen Styli ausmachet, allwo man continuirlich zweystimmige Zeilen vor sich siehet. Des besondern Recitativ-Styli nicht zu vergessen, allwo die 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie am meisten regieren.
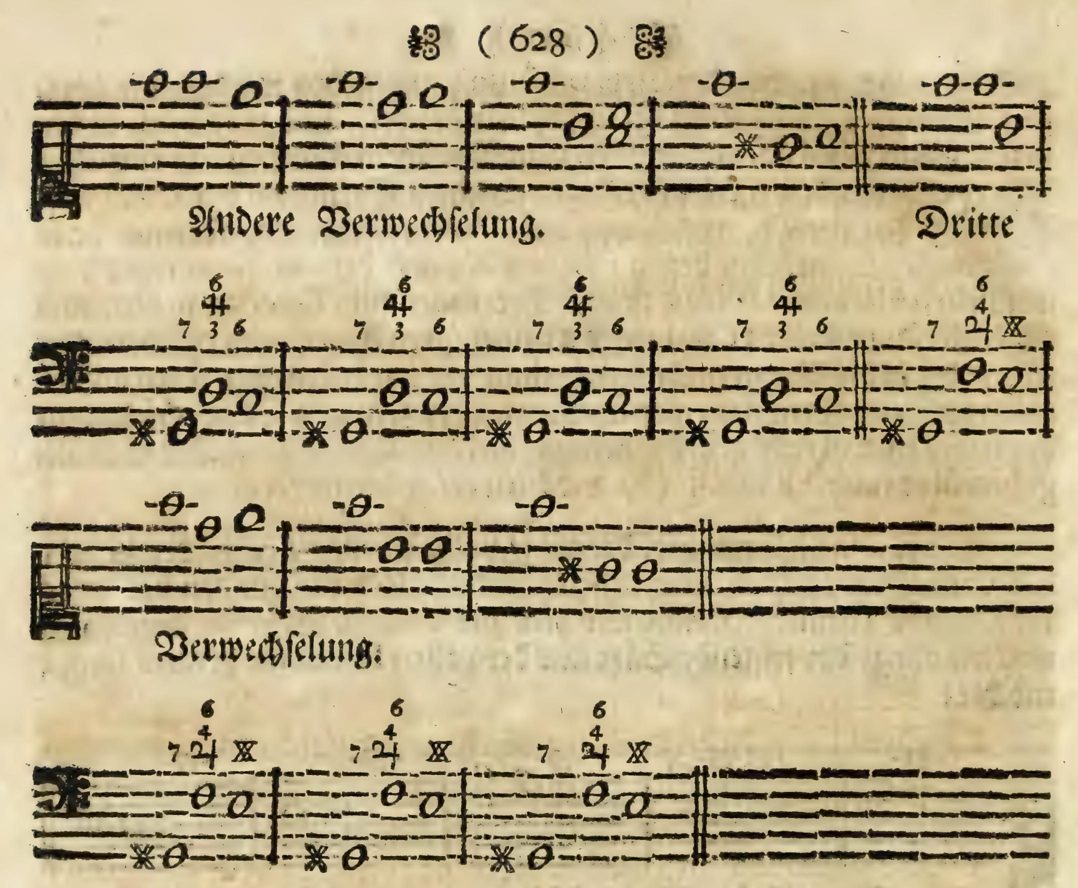
2 Stimmen vor und in der Verwechselung angegeben werden, die übrigen Stimmen aber gleichsam unsichtbar bleiben, und nirgends, als in denen Händen des Accompagnisten zum Vorschein kommen: so entstehen dahero allerhand zweiffelhaffte Casus, welche 2 Stimmen der Componist eigentlich bey der Verwechselung des Accordes angeben, oder welche er aussen lassen könne, ohne denen fundamentis, und der resolution einer verwechselten Harmonie tort zu thun? Hierinnen nun sicher zu gehen, und zugleich die notabelsten Casus einer 2 stimmigten fundamentalen Verwechselung der Harmonie zu entdecken, so thun wir am besten, wir setzen allhier einen vollstimmigen Accord mit seinen 2. oder 3. fachen Verwechselungen des Basses zum Grunde, und sehen, wie viel besondere Gänge oder Sprünge hierüber nach der Kunst (*) möchten erfunden werden.

§. 27. Es soll uns hier der obige vollstimmige Accord der ♭7. min. defic. zur Probe dienen, über dessen 3. fachen Verwechselungen des Basses die radical-Stimme f (welche wir hier zur Concert-Stimme annehmen wollen) ohngefehr folgende Sätze aus der vollen Harmonie heraus suchen möchte:



Erste Verwechselung des Basses.

(*) Ich nenne dieses artem combinatoriam, ein ander nenne es, wie es ihm gefällt.



In diesen Verwechselungen (die man motu recto und contrario nicht unnützer Weise vermehren will) finden sich so wohl leere, als harmoniöse Sätze. Es stecken aber auch zugleich die fundamental-Noten von allen Casibus darinnen, welche bey der 2 stimmigen Verwechselung der Harmonie in dem Satze $\left\{ \begin{matrix} f \\ Gis \end{matrix} \right\}$ vorkommen können. Und zwar finden wir allda:

1) Den Casum, da diese 2. dissonirende Claves vor der resolution richtig gegen einander verwechselt werden, nehmlich $\left\{ \begin{matrix} f \\ gis \end{matrix} X \begin{matrix} gis \\ f \end{matrix} \right\}$

2) Zwey Casus, da nur die Basis, Gis, in der Verwechselung behalten,

ten, das f. aber gegen eine radical-Stimme der Baseos ausgetauschet wird, nehmlich $\left\{{}^{f}_{gis}X^{gis}_{d}\right\}$ und $\left\{{}^{f}_{gis}X^{gis}_{H}\right\}$.

3) Zwey Casus, da nur die Concert-Stimme f. in der Verwechselung behalten, die Basis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauschet wird, nehmlich $\left\{{}^{f}_{gis}X^{h}_{f}\right\}$ und $\left\{{}^{f}_{gis}X^{d}_{f}\right\}$.

4) Zwey Casus, da weder die Concert-Stimme f. noch die Basis, Gis, in der Verwechselung behalten, sondern beyde gegen die 2. radical-Stimmen der Baseos ausgetauschet werden, nehmlich $\left\{{}^{f}_{gis}X^{d}_{h}\right\}$ und $\left\{{}^{f}_{gis}X^{h}_{d}\right\}$.

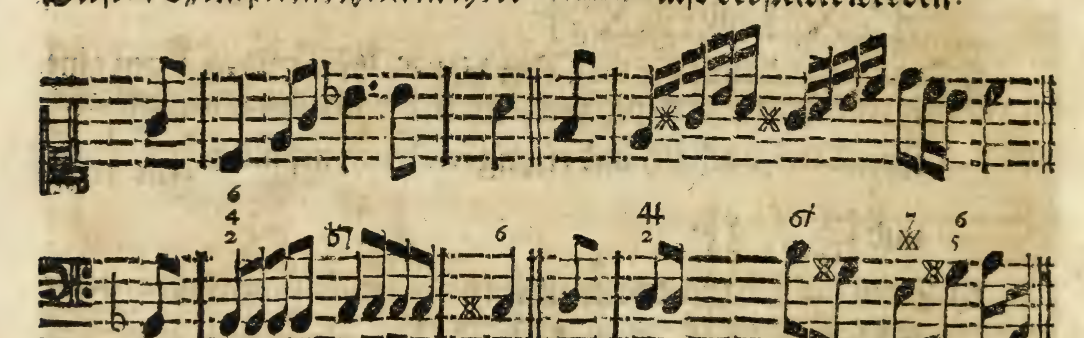
5) Zwey Casus, da nur der Basſ, oder die Basis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen verwechselt, die Concert-Stimme aber ihren Clavem behält, und richtig resolviret, nehmlich $\left\{\begin{matrix} f & f & e \\ Gis & H & c \end{matrix}\right\}$ und $\left\{\begin{matrix} f & f & e \\ Gis & d & c \end{matrix}\right\}$.

6) Drey Casus, da beyde Stimmen in 8ven zusammen fallen: nemlich $\left\{\begin{matrix} f & h \\ Gis & H \end{matrix}\right\}$ $\left\{\begin{matrix} f & d \\ Gis & d \end{matrix}\right\}$ und $\left\{\begin{matrix} f & f \\ Gis & f \end{matrix}\right\}$.

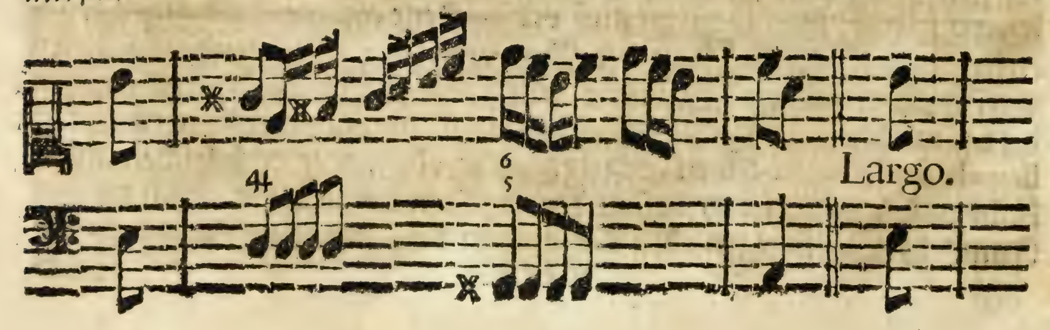
§. 28. Gleichwie nun diese 6. Arthen, oder sechserley Casus einer 2stimmigen Verwechselung der Harmonie, natürlicher Weise bey denen 2 stimmigen Verwechselungen aller übrigen Dissonantien vorkommen müssen (davon jedweder nach Gefallen die Probe machen kan): also wollen wir selbige nach der Reihe auff verschiedene andere Dissonantien appliciren, und jedwede Arth der Verwechselung mit besonders varirten Exempeln erläutern. Ich sage, mit varirten Exempeln, weil in praxi die 2stimmigen Verwechselungen der Harmonie entweder selten in ihren simpeln fundamental-Noten vorgetragen werden, oder doch solchenfals so klahr und deutlich seyn, daß es keiner Exempel zu ihrer Erläuterung brauchet; Dahingegen eben dergleichen stets differente Variationes die
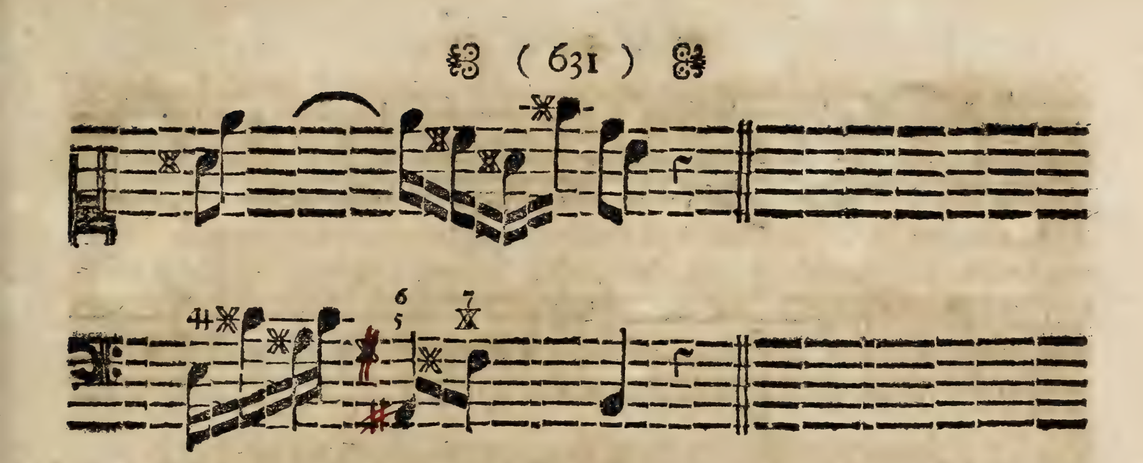
Verwechſelung der Harmonie öffters verſtecken, und dunckel machen. Denn ſo viel es ſo zureden, Componiſten giebet, ſo vielerley Variationes und Einfälle giebet es hierüber.

§. 29. Wir fangen alſo an von oben gemeldter erſten Arth einer 2ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie, allwo die 2 diſſonirende Claves vor der reſolution richtig gegen einander verwechſelt wurden. Verfahren wir nun alſo mit denen 2. Clavibus einer 2de ſo, daß wir in der Verwechſelung den Baſſ-Clavem hinauff, und hingegen die Concert-Stimme herunter ſetzen, ſo entſtehet der Accord der 7me, z. E. $\left\{{}^{c}_{B}X^{b}_{c}\right\}$ — $\left\{{}^{e}_{D}X^{d}_{e}\right\}$ Dieſe 2. Exempel möchten in ihrer Variation alſo verſtecket werden:

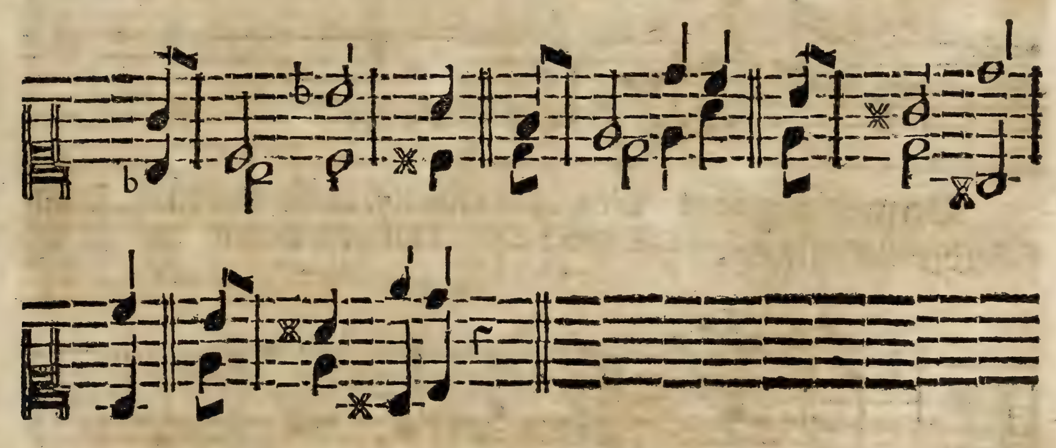


Viel gebräuchlicher verwechſelt man bey dem 2den Accord die 4 maj. mit der Baſſ, daraus denn der Accord der 5te min. entſtehet. Z. E. $\left({}^{gis}_{d}X^{d}_{gis}\right)$—$\left({}^{as}_{e}X^{e}_{as}\right)$. Die Variation dieſer Exempel möchte alſo ausfallen:





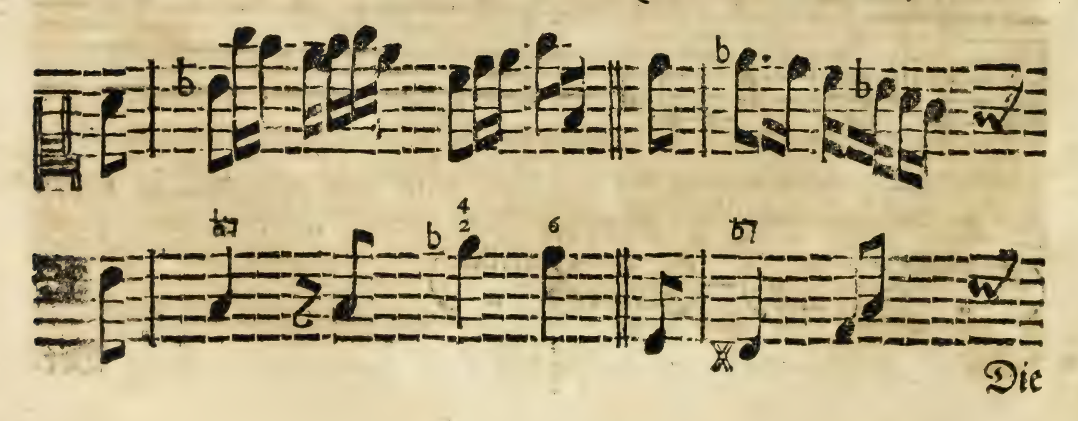
Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. erhellet die richtige geschehene Verwechselung der Harmonie vor erfolgter resolution:



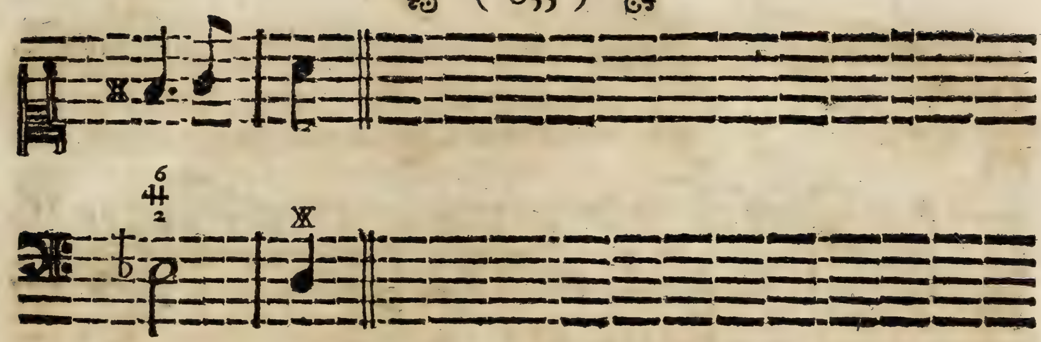
§. 30. Wenn man die 2. Claves einer 5te min. richtig gegen einander verwechselt, so entstehet der Accord einer 4. maj. z. E. (dis moll a X a dis moll) — (a dis dur X dis dur a)

Ver-

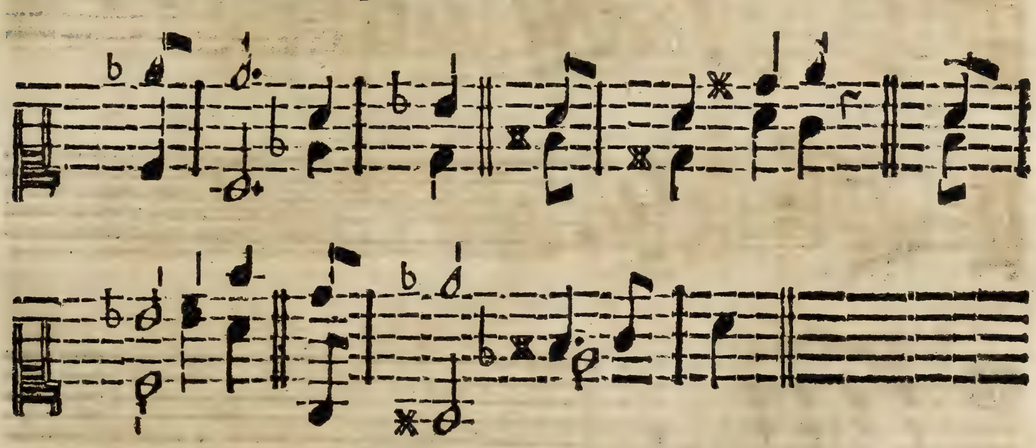
Verwechselt man aber die 2. Claves einer 7. auff solche Arth, so entstehet der Accord einer 2de z.E. $\left\{ {}^{b}_{c} X^{c}_{B} \right\}$ — $\left({}^{\text{dis moll}}_{\text{fis}} X^{\text{fis}}_{\text{dis moll}} \right)$



Die

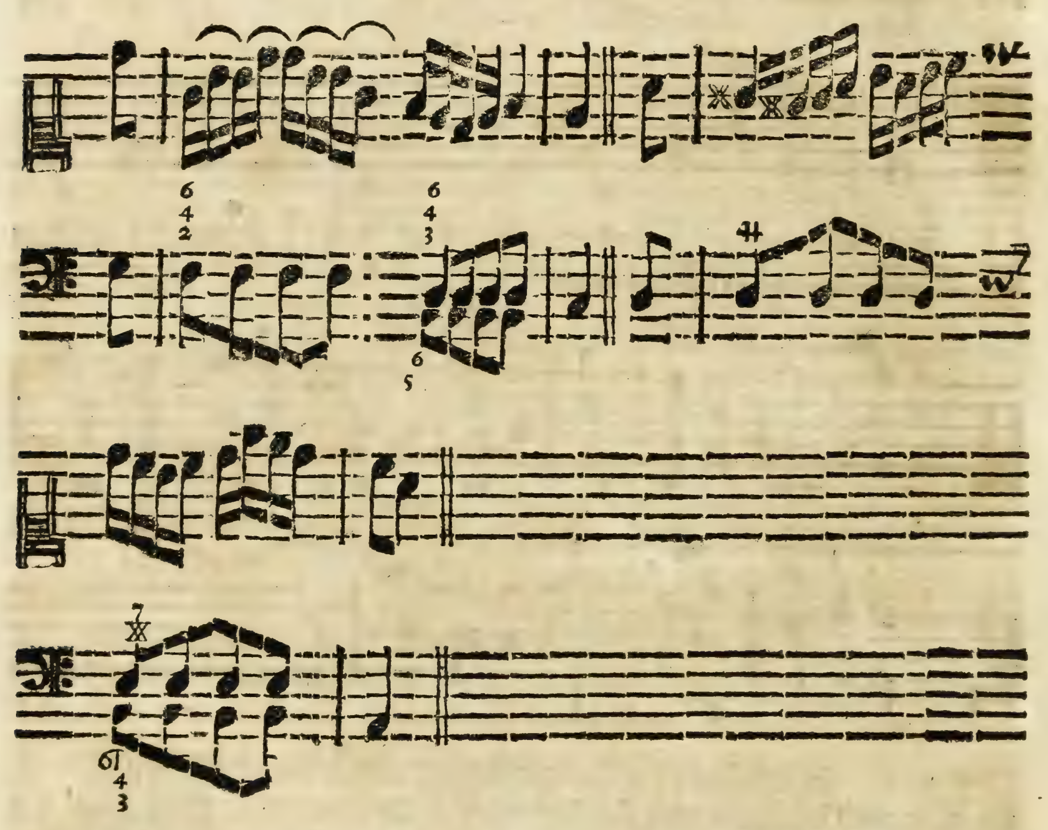


Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. zeigen die richtige Verwechselung vor erfolgter Resolution:



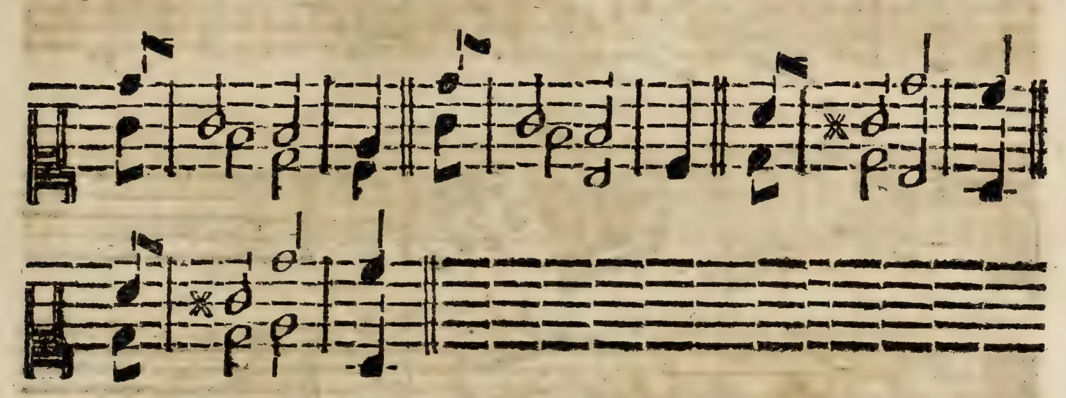
§. 31. Die andere Arth einer 2 stimmigen verwechselten Harmonie war oben diese, da nur die Basis in der Verwechselung behalten, die Concert-Stimme aber gegen eine radical-Stimme der Baseos ausgetauschet wurde. Verfahren wir nun also mit denen 2 Clavibus einer 2de, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 5te min. oder 3. min. z. E. $\left(\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{f}X^{f}_{d}\right)$ oder $\left(\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{f}X^{f}_{H}\right)$. Viel gebräuchlicher aber verfähret man also mit der 4. maj. des 2den Accordes, woraus nach dem

Unterscheid der radical-Stim̃en entweder eine 7me. oder 3e. entstehet. z. E. $\left({}^{gis}_{d}X^{d}_{H}\right)$ oder $\left({}^{gis}_{d}X^{d}_{e}\right)$. Man sehe folgende Variationes an.
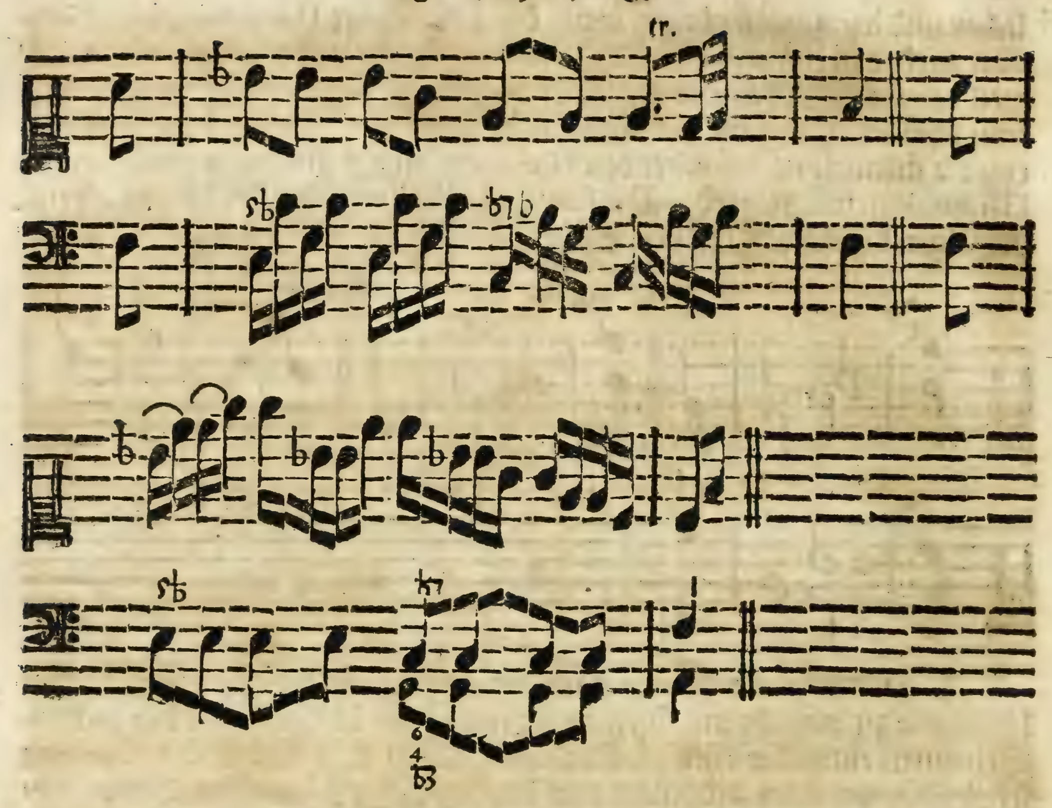


Die doppelten Noten beyder Exempel im Basse zeigen an, daß man entweder die obern oder untern Noten pro Basi annehmen kan, weil es die beyden radical-Stimmen des vorhergegangenen Accordes seynd: jedoch fället in besagten beyden Exempeln der dissonirende Bass (nehmlich in dem ersten die 5te min. und in dem andern die 7me) viel harmoniöser aus. Und muß man überhaupt als eine Regel annehmen, daß es allzeit viel natür-

licher und harmoniöser laute, wenn die 2 stimmige Harmonie einer Dissonanz wieder in eine dissonirende Harmonie verkehret oder verwechselt wird: weil es eigentlich keine wahre Verwechselung der vorigen Harmonie zu seyn scheinet, wenn die Dissonantien in Consonantien verkehret, und aus einer 2 stimmigen dissonirenden Harmonie eine 2 stimmige consonirende Harmonie gemacht wird. Die fundamental-Noten aber der obigen Exempel zeigen die Richtigkeit der Sätze:



§. 32. Mit der 5te min. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. Weil nun beydes Consonantien seynd, die, nur oben gedachter massen, bey der 2 stimmigen Verwechselung dissonirender Sätze nicht recommendabel, so suchet man die in dergleichen Accorden steckende Dissonantien in der Variation mit anzugeben (p), wie folgende varirte Exempel die Sache erläutern: $\left[{}^{b}_{e}X^{e}_{c}\right]$ oder $\left[{}^{b}_{e}X^{e}_{g}\right]$.

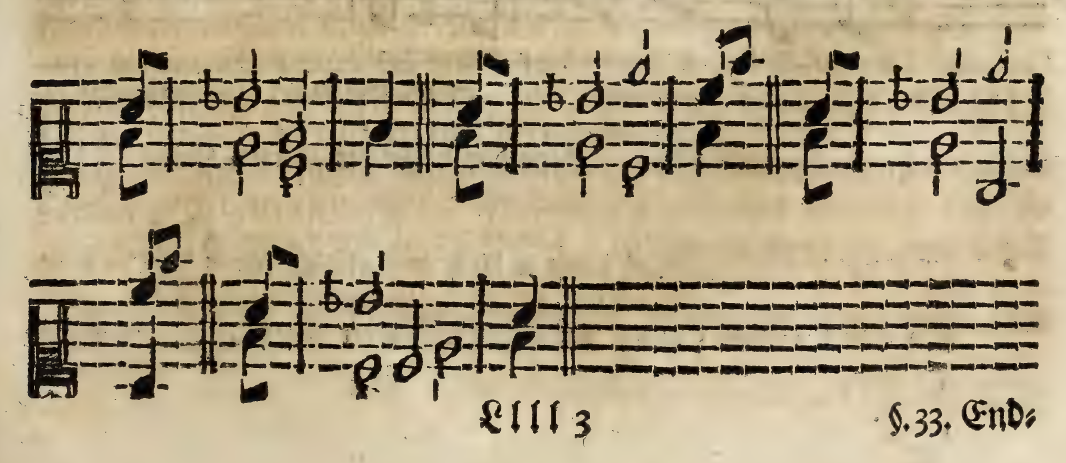
(p) Geschiehet solches nicht allzeit in praxi, und man findet ja in 2 stimmigen Sachen dergleichen rare Exempel, so muß wenigstens der Accompagnist nicht vergessen, die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien jederzeit mit hören zu lassen, wenn sie auch nicht über denen Noten bezeichnet stünden, wie wir unten im 3ten Capitel weitläufftiger anmercken werden.



Verkehren wir aber die 7. nach der andern Arth einer verwechſelten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 4te oder 6te. z. E. $\left[{}^{b}_{-c}X^{c}_{g}\right]$ oder $\left({}^{b}_{c}X^{c}_{e}\right)$. Hier ſehen wir aber, daß die erſte Verwechſelung nicht brauchbahr, weil die entſtandene 4te hier nicht als Baſis ſtehen, und nicht reſolviret werden kan. Die andere Verwechſelung iſt zwar practicabel, weil ſie aber conſonirend, ſo ſuchet man auch hier die im Accord ſteckende Diſſonanz der 5te min. in der Variation mit anzugeben:

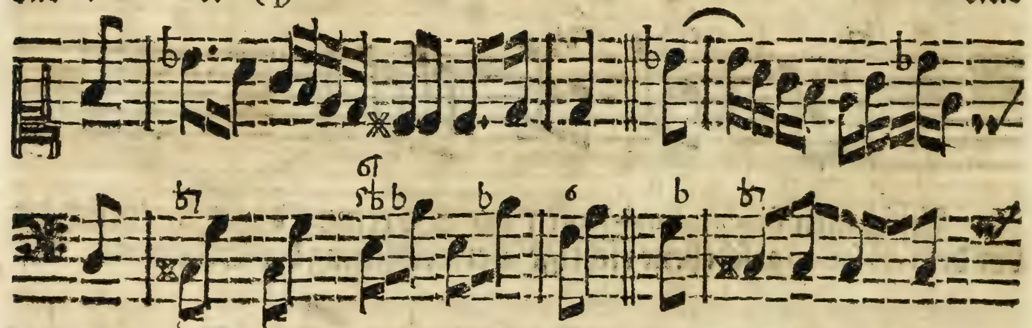
Aus

Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. erhellet die vor der resolution geschehene richtige Verwechselung der Stimmen:

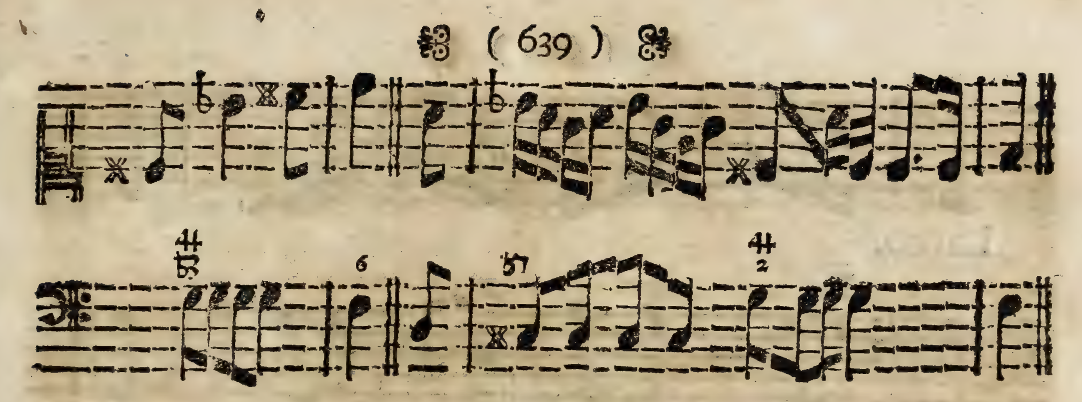


§. 33. Endlich mit der 𝄫7. defic. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder 4. maj. oder 6. maj. z. E. $\binom{b}{cis}X^{cis}_{g}$) oder $\binom{b}{cis}X^{cis}_{e}$)

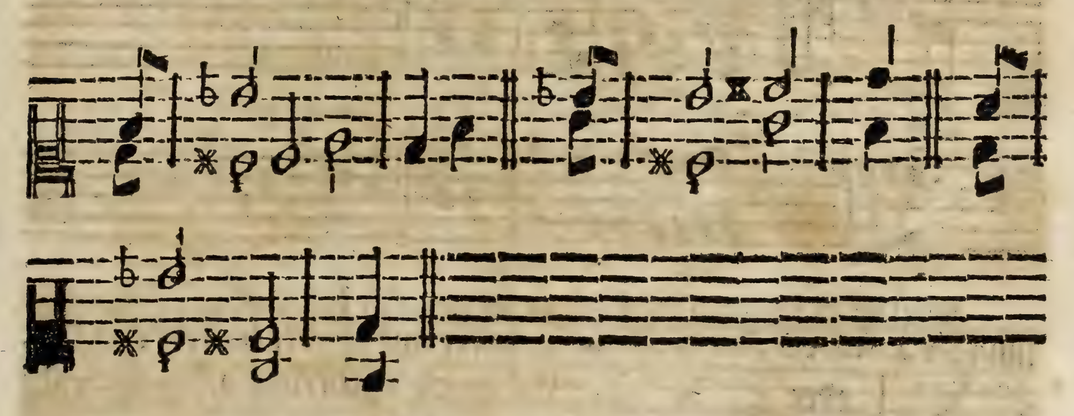
Diese letztere Verwechselung der 6te ist consonirend, also giebet man wiederum gern die in diesen Accord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit an, wie folgendes erste Exempel ausweiset. Die obige erste Verwechselung aber in die 4. maj. hat in praxi die Freyheit, daß sie die, bey der Verkehrung des Accordes zugleich entstandene 3. min. entweder zugleich mit angeben mag, wie das folgende andere Exempel anzeiget: oder sie kan statt dessen den Satz $\binom{4}{2}$ anschlagen, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen, weil solchenfals die bey dem ersten Satze gewesene 𝄫7. defic. in der Verwechselung gleichsam ihre resolution bekommet, und aus dem b. in das a. resolviret: (q) Aus



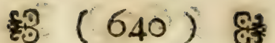
(q) Dieses ist ein ausserordentlicher Casus, wovon wir in der vorhergehenden remarqve (m) gedacht haben. Denn hier heisset der Haupt-Accord: {b g e cis} also solte die reine Verwechselung in die 4. maj. also lauten: {b e cis g}, es wird aber statt des obern Clavis b. mit einiger raison der neue Clavis a. genommen {a e cis g}.



Aus denen fundamental-Noten dieser Exempel siehet man das Verfahren der vor der resolution verwechselten Harmonie:

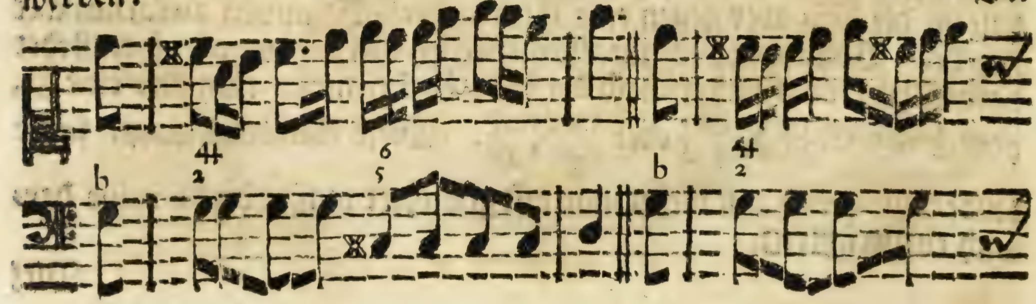


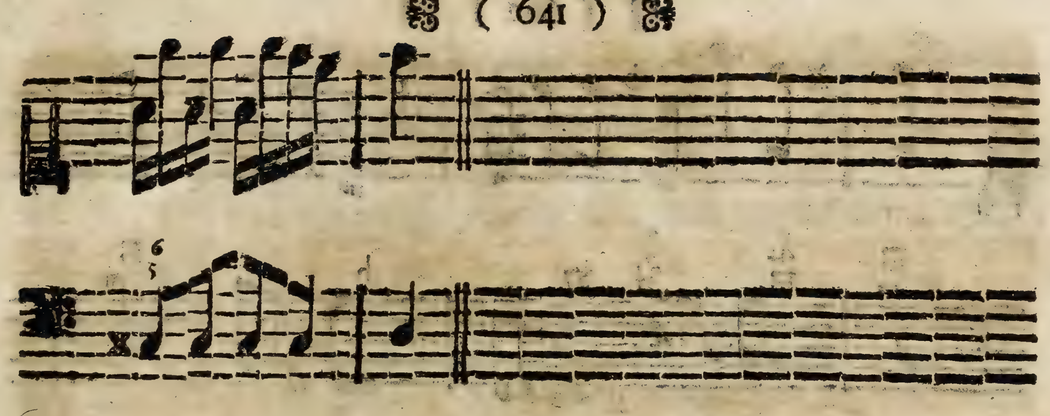
§. 34. Die 3te Arth einer 2 stimmigen Verwechselung der Harmonie war diese, da nur die Concert-Stimme in der Verwechselung behalten, die Basis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauschet wurde. Verfahren wir nun also mit denen Clavibus der 2de, so entstehet daraus nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 3e, oder 5te, z. E. $\left\{{}^{a}_{g}X^{cis}_{a}\right\}$ oder $\left\{{}^{a}_{g}X^{e}_{a}\right\}$. Diese Verwechselungen seynd beyde consonirend, also suchet man offt gedachter maßen die Variation darnach einzurichten:



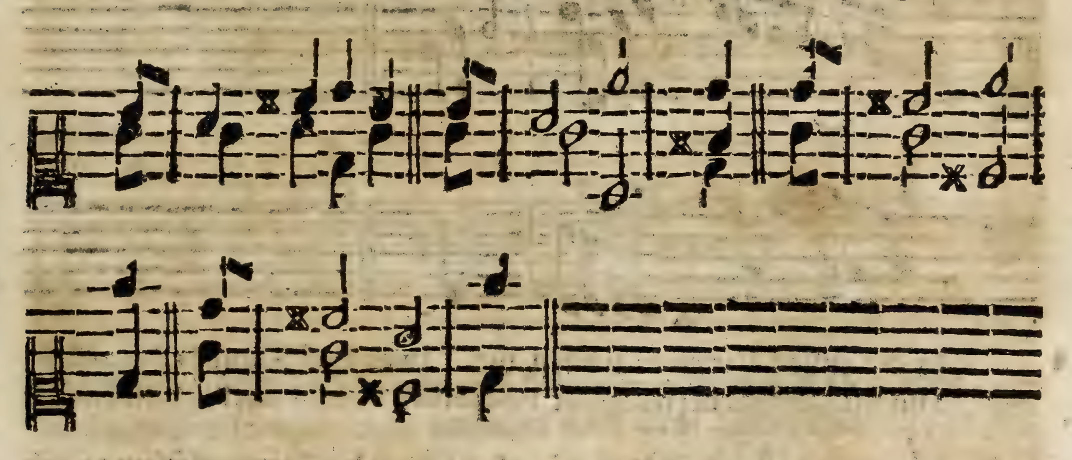
Largo.

Viel öffter kommet bey diesen 2den Accorde dergleichen Verwechse-lung der 4. maj. vor, daraus denn entweder eine 3e, oder 6te entstehet z. E. $\left\{{}^{cis}_{g}X^{e}_{cis}\right\}$ oder $\left\{{}^{cis}_{g}X^{a}_{cis}\right\}$. Es seynd wiederum 2. consonirende Verwechselungen, also könte die Variation ohngefehr also eingerichtet werden: Die
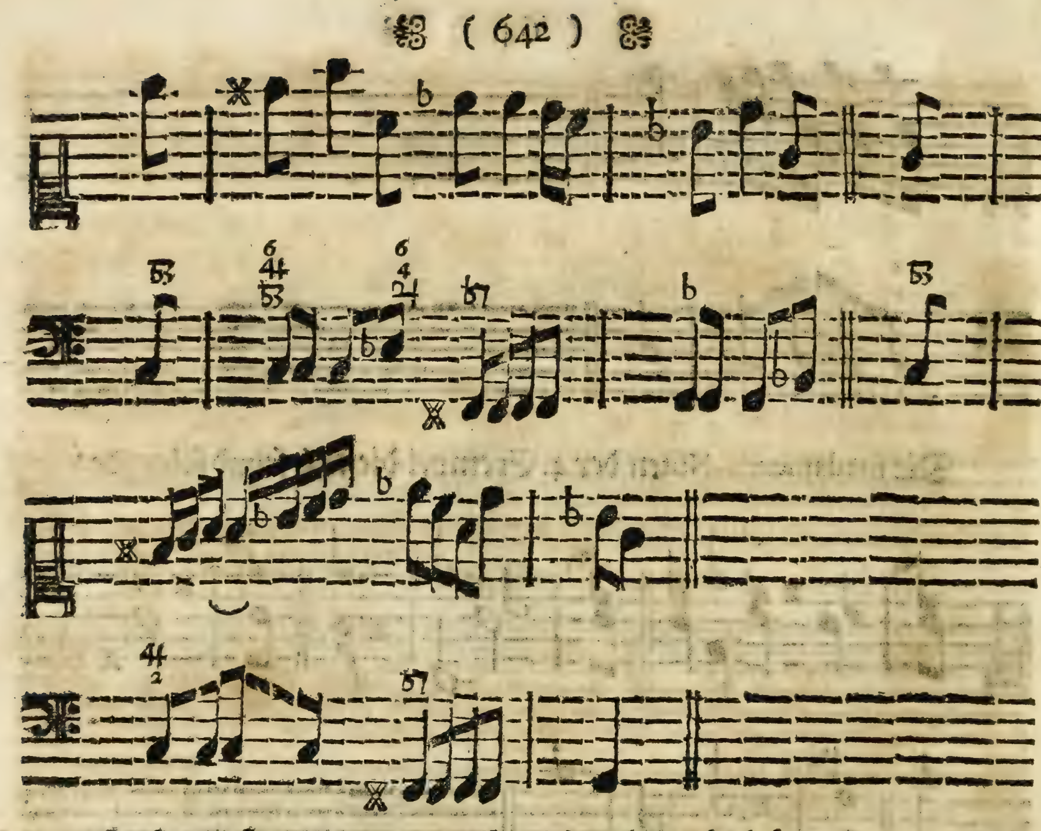




Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende:



§. 35. Wenn die 3. min. und 4. maj. in einem Accord beysammen stehen, so kan nach der 3ten Arth einer verwechselten Harmonie auch 87. defic. entstehen. z. E. { fis / c X dis moll. / fis. }. Wir wollen folgende 2. Variationes dieses Satzes ansehen.

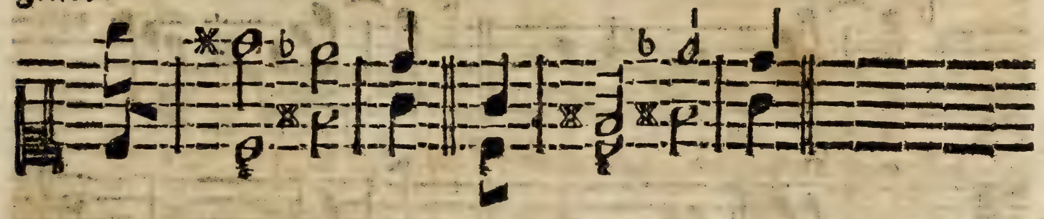


In der ersten Variation treffen die Claves des Haupt-Accordes, und des nachfolgenden verwechselten Accordes richtig überein, nehmlich { dis a fis c - dis c a Fis }. In der andern Variation aber falliret die Verwechselung umb einen Clavem: { d a fis c - dis c a Fis }. Hier siehet man, daß die obern Stimmen entweder beyde D. oder beyde dis solten heissen, welches gleich viel wäre, dieser Verwechselung ihre Accuratesse zu geben. Allein weil in denen Ober-Stimmen des Haupt-Accordes die beyden Claves { d fis } über einander

ander stehen, gleich drauff aber in den verwechselten Accorde {dis moll / fis} über einander zu finden: so kan man diese, (ob wohl in anderer Ordnung, welche nichts zur Sache thut) unmittelbahr auff einander folgende Sätze {d / fis dis moll / fis} eben also ansehen, wie die bekandten zugelassenen 2. Sätze:

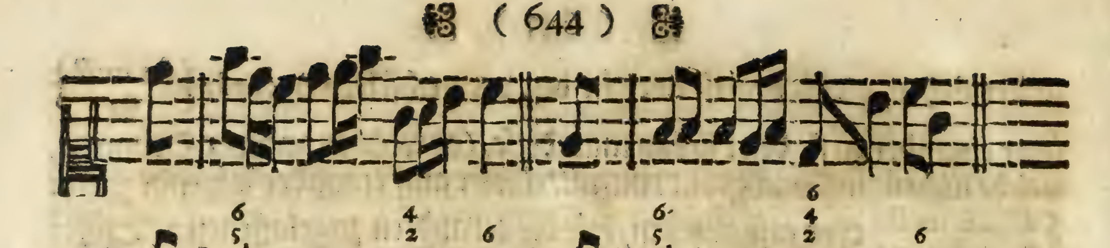
so wenig diese Gänge zu tadeln, so wenig ist auch die obige andere Variation zu tadeln, wenn man die Sache genau überlegen will. Folgbar ist man in besagter Variation nicht ohne gäntzliche raison von der accuraten Verwechselung des Haupt-Accordes abgangen. (r)

Die fundamental-Noten der obigen beyden Variationum seynd folgende:



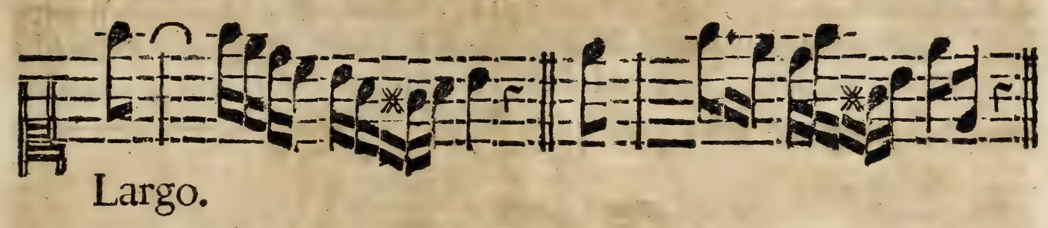
§. 36. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 3ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 2de oder 6te z. E. $\left\{ {f \atop h} X {g \atop f} \right\}$ oder $\left\{ {f \atop h} X {d \atop h} \right\}$ Die letzte Verwechselung ist consonirend, also suchet man die im Accord steckende Dissonanz in der Variation mit anzubringen. Die fundamental-Noten von folgenden Exempeln seynd leicht zu finden:

(r) Es gehöret dieser Casus gleichfals unter die obige remarqve (m).

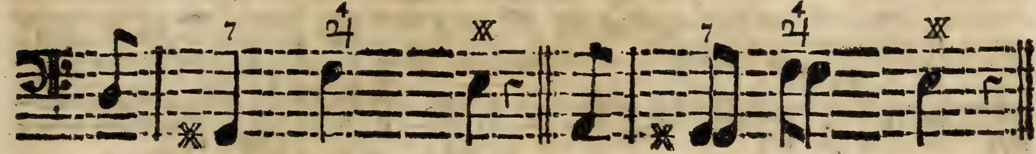


§. 37. Verfahren wir auff gleiche Arth mit der 7. min. welche die 3. maj. bey sich führet, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4. maj. oder 6te z. E. $\left\{ {}^{dis}_{f} \, X \, {}^{a}_{dis} \right\}$ oder $\left\{ {}^{dis}_{f} \, X \, {}^{c}_{dis} \right\}$ Bey der letzten consonirenden Verwechselung verfähret man in der Variation wie offt erinnert worden:

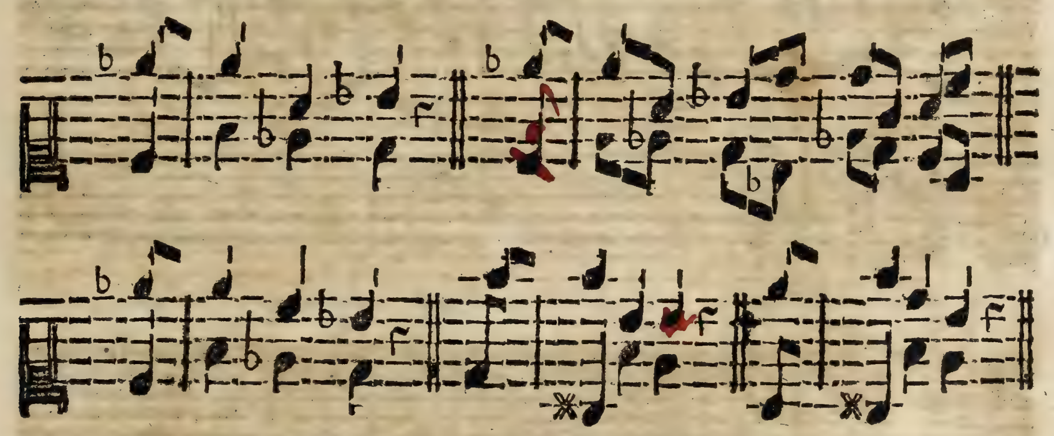
Bey der b7. defic. lautet die Verwechselung also: {f h / gis f} oder {f d / gis h}



Largo.



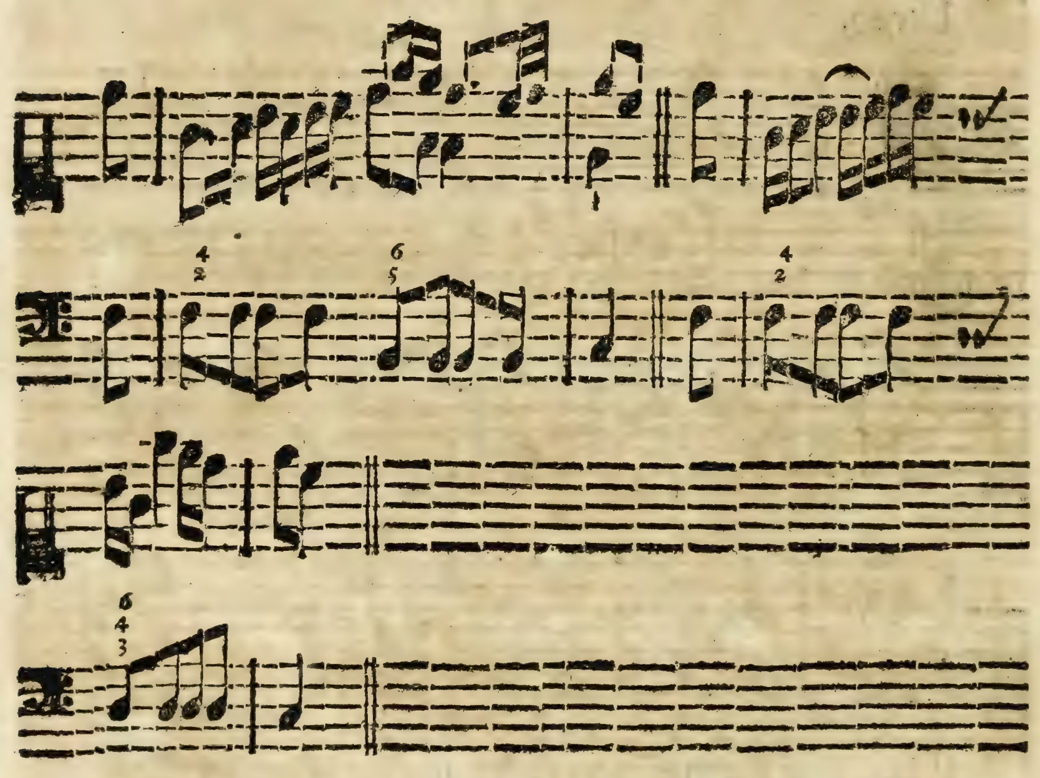
Die fundamental-Noten von allen Exempeln dieses §. zeigen von der Richtigkeit der Verwechselungen, und darauff erfolgten resolution:



§. 38. Wir kommen zu der obigen 4ten Arth einer verkehrten Harmonie, da weder die Concert-Stimme, noch die Basis in der Verwechselung behalten, sondern beyde gegen 2. radical-Stimmen der Baseos ausgetauschet wurden. Bey dieser Arth der Verwechselung werden wir sehen, daß überall die 2 stimmig dissonirende Sätze, in lauter 2 stimmig consoni-

 rende

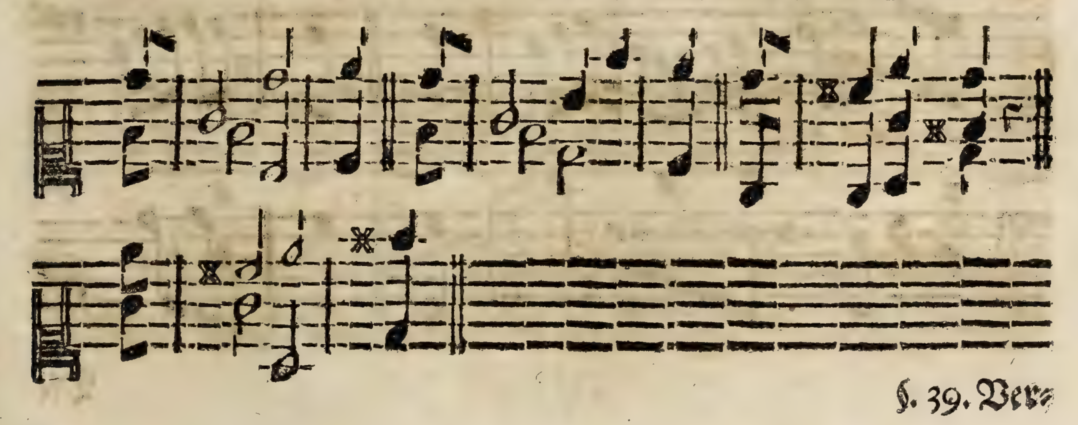
rende Sätze verwandelt werden. Folgbar erinnern wir überhaupt voraus, daß bey dergleichen consonirenden Verwechselungen die im Accord steckende Dissonantien jedesmahl gern in der Variation mit angegeben werden. Verfahren wir nun mit der 2de nach der 4ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. z. E. $\left\{{}^{g}_{f}X^{d}_{h}\right\}$ oder $\left\{{}^{d}_{f}X^{h}_{d}\right\}$.



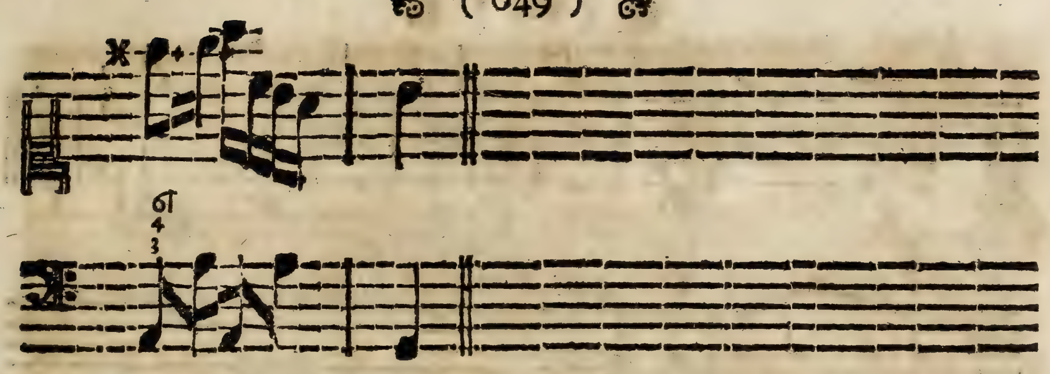
Die 4. maj. aber auff diese Arth zu verwechseln, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4ta perfecta, oder eine 5te z. E. $\left({}^{cis}_{g}X^{a}_{e}\right)$ oder $\left({}^{cis}_{g}X^{e}_{a}\right)$. Der erste Satz ist nicht brauchbahr, weil

weil die 4te hier keine Basin abgeben, und nicht resolviret werden kan. Die Variation aber des letzten Satzes möchte also gerathen:

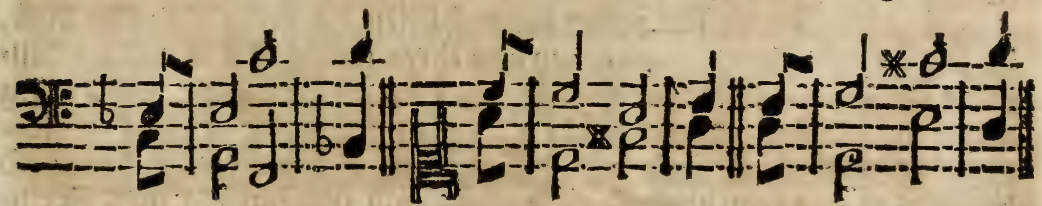
Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende:
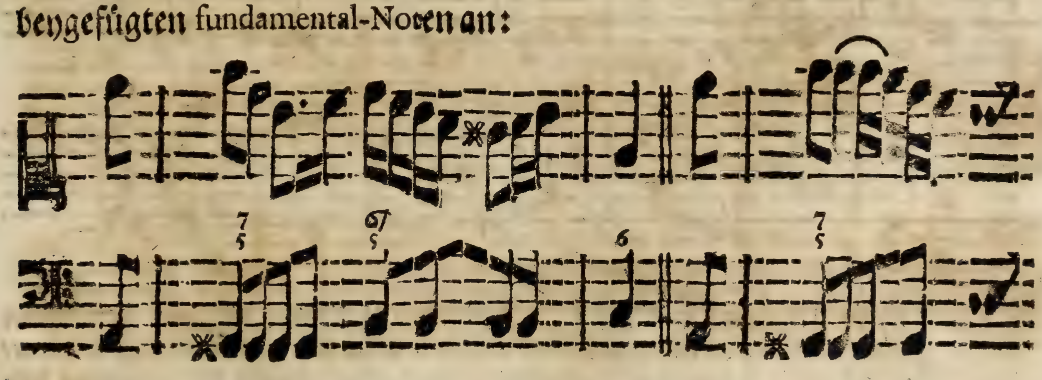


§. 39. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 4ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen wieder eine 4ta perfecta oder eine 5te z. E. $\left({}^{dis\,moll}_{a}X^{f}_{c}\right)$ oder $\left({}^{dis\,moll}_{a}X^{c}_{f}\right)$. Jene ist aus oben angeführter raison nicht practicabel, diese aber möchte auff Arth variret werden, wie das folgende erste Exempel zeiget. Verwechseln wir aber nach der 4ten Arth eine mit der 3. maj. verknüpffte 7. min. so entstehet entweder eine 3e oder 6te z. E. $\left({}^{c}_{d}X^{a}_{fis}\right)$ oder $\left\{{}^{c}_{d}X^{fis}_{a}\right\}$. Man sehe folgendes andere und 3te Exempel an:

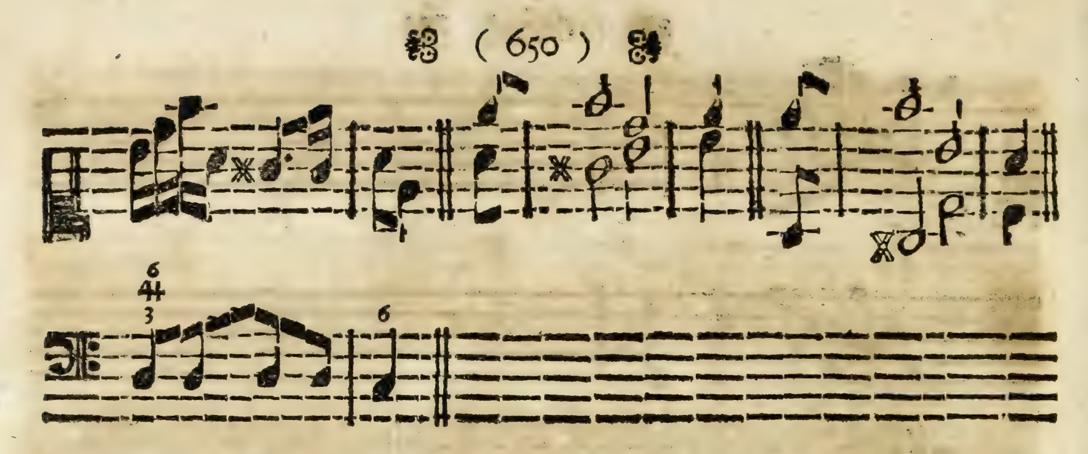


Die fundamental-Noten dieser Verwechselungen seynd folgende:



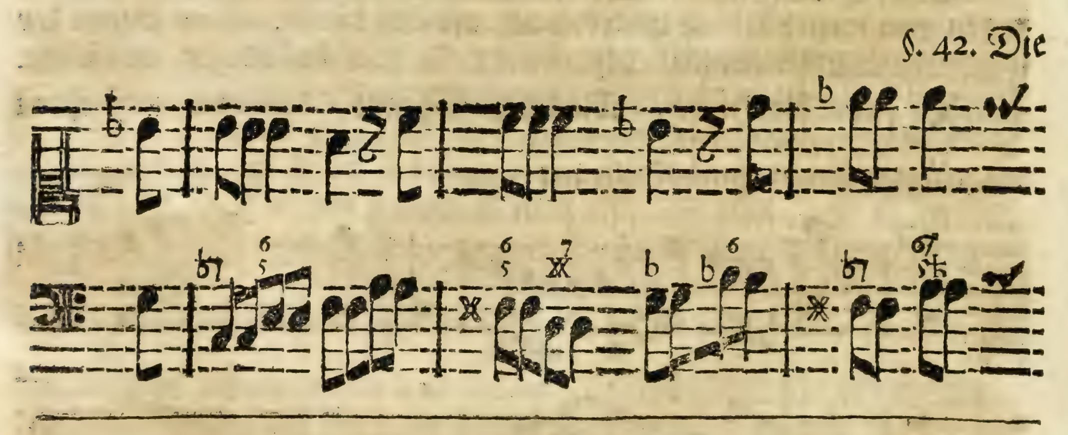
§. 40. Die ♭7. defic. auff diese Arth verwechselt, hat von der ordinairen 7me weiter keinen Unterscheid, als daß die Variationes wegen der im Accord zugleich mit begriffenen ♭5. merckwürdiger ausfallen. $\left\{{}^{f}_{gis}X^{d}_{h}\right\}$ oder $\left\{{}^{f}_{gis}X^{h}_{d}\right\}$. Man sehe folgende Variationes nebst ihren beygefügten fundamental-Noten an:



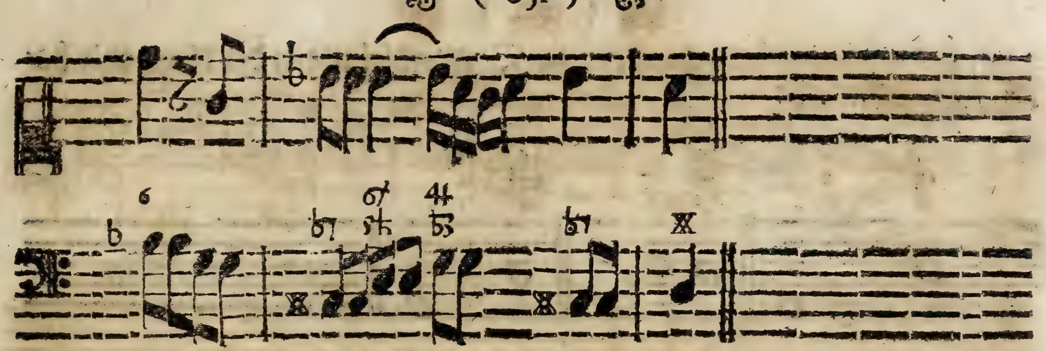


§. 41. Die 5te Arth einer verwechselten Harmonie war oben diese, da nur die Basis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen austauschete, die Concert-Stimme aber ihren Clavem wiederhohlete, und richtig resolvirete. Weil nun dergleichen Casus in der täglichen praxi meistentheils bekandt seynd, und nicht die geringste Schwührigkeit haben, so brauchet es hier keiner besondern Ausführung, und kan folgendes Exempel zur Erläuterung genug seyn: (s)

§. 42. Die



(s) Indeß ersiehet man aus diesen Exempeln den Ursprung und die raison solcher Sätze, warum eine Dissonanz in die andere kan verwandelt werden, ehe die erstere resolviret, nehmlich weil es nichts anders, als solche vor der resolution hergehende Verwechselungen des Basſ Clavis mit einer radical-Stimme seynd.
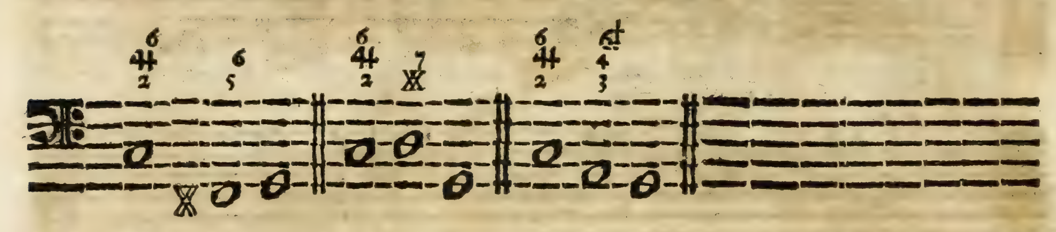


§. 42. Die 6te Arth einer verwechselten Harmonie war oben diejenige, da beyde Stimmen in 8ven zusammen fiehlen. Weil aber diese Arth in 2 stimmigen Sachen von gar keiner Consideration ist, und allzuleer ausfället: so lassen wir sie auch hier fahren, und begnügen uns, nunmehro die wahren Fundamenta (t) aller in der Natur möglichen Verwechselungen der Harmonie geleget zu haben. Denen angehenden Componisten aber die Erfindung der bißher tractirten Verwechselungen der Harmonie leichte zu machen, und die Qvelle zu entdecken, woraus geschickte practici täglich neuscheinende Verwechselungen, oder vielmehr neue Variationes derselben herhohlen: so kan man ihnen nicht besser, als zu folgenden eigenen Exercitio rathen.

§. 43. Man nehme sich nach Gefallen einen dissonirenden Accord vor, dessen Verwechselung der Harmonie in praxi brauchbar und geschickt (u) ausfället. z. E. mag es hier der Accord der 4. maj. über dem Bass-Clave C. seyn. Hier weiß man aus oben gegebener Regel, daß dieser Accord

(t) Nach welchen man alle erfundene, und noch zuerfindende musicalische Sätze trenchiren, und auff die Probe legen kan.

(u) Gleichwie wir hierzu bißhero die Accorde der 4. maj. der 5te min. der 7. min. und ♭7. deficient, allerdings am beqvehmsten, und in praxi am gebräuchlichsten gefunden haben. Ein mehrers nachzusuchen, müssen wir biß auff andere Gelegenheit verspahren, wenn uns niemand hierinnen zuvor kommen will. Inventis addere facile est.

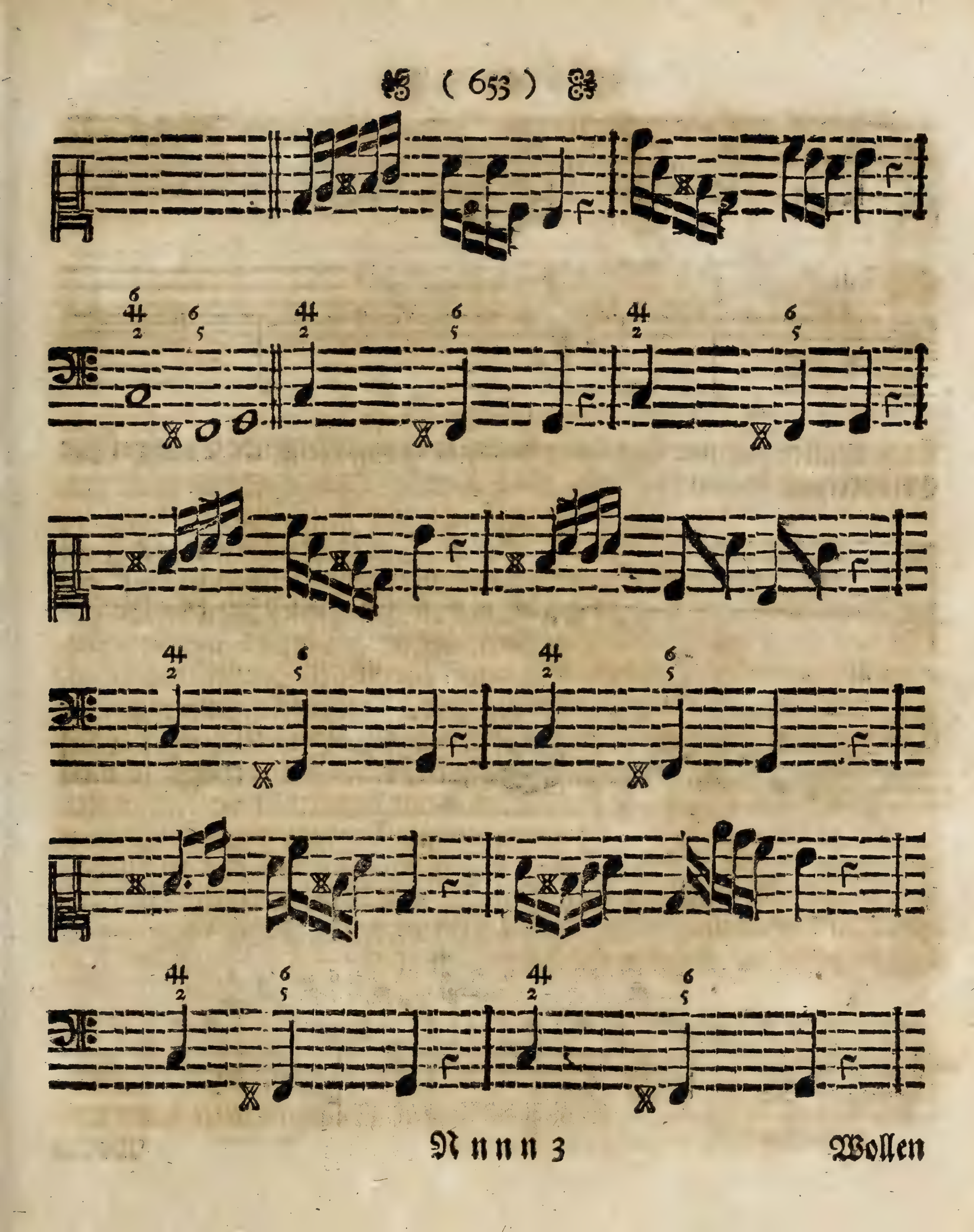
3. vor der resolution hergehende reelle Verwechselungen der Harmonie haben kan, nehmlich:

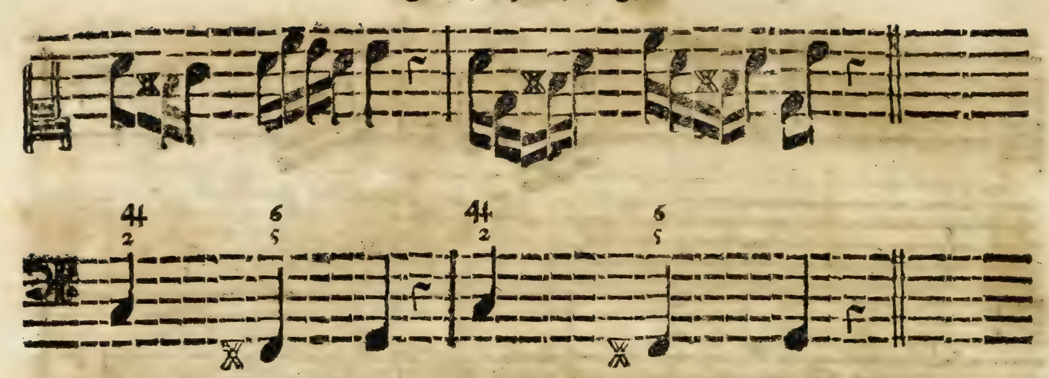


Hat nun ein Componist nur so viel gelernet, daß er gut 2 stimmig zu setzen weiß, so nehme er eine nach der andern von diesen 3. Verwechselungen vor, und suche bald eine darüber gehörige Concert-Stimme alleine, bald den Bass alleine, bald beyde zugleich, nach seinen eigenen Einfällen auff allerhand Arth zu variren. So lange er nun jederzeit bey denen fundamental-Noten des Basses bleibet, und nur beyden Stimmen einen guten Gang giebet, so kan er sicher seyn, daß alle Variationes, nebst denen darinne von ohngefehr vorfallenden Verwechselungen der Harmonie, fundamental seyn müssen, er schlage gleich den verwechselten Satz mit einer Consonanz oder Dissonanz des Accordes an. Schläget er selbigen ja mit einer Consonanz an, so erinnert er sich der oben gemachten Anmerckung, daß die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien gern (i. e. meistentheils, nicht allezeit) in der Variation mit angegeben werden, weiter braucht es keiner Künste. Hiervon nun eine Probe zu machen, so wollen wir allhier die obige erste Verwechselung der Harmonie nur in kurtzen Noten des Basses (x) zum Grunde setzen, und darüber erstlich die Concert-Stimme alleine variren, da sich denn unter unzehligen Variationibus auch folgende mit angeben möchten:

Wol-
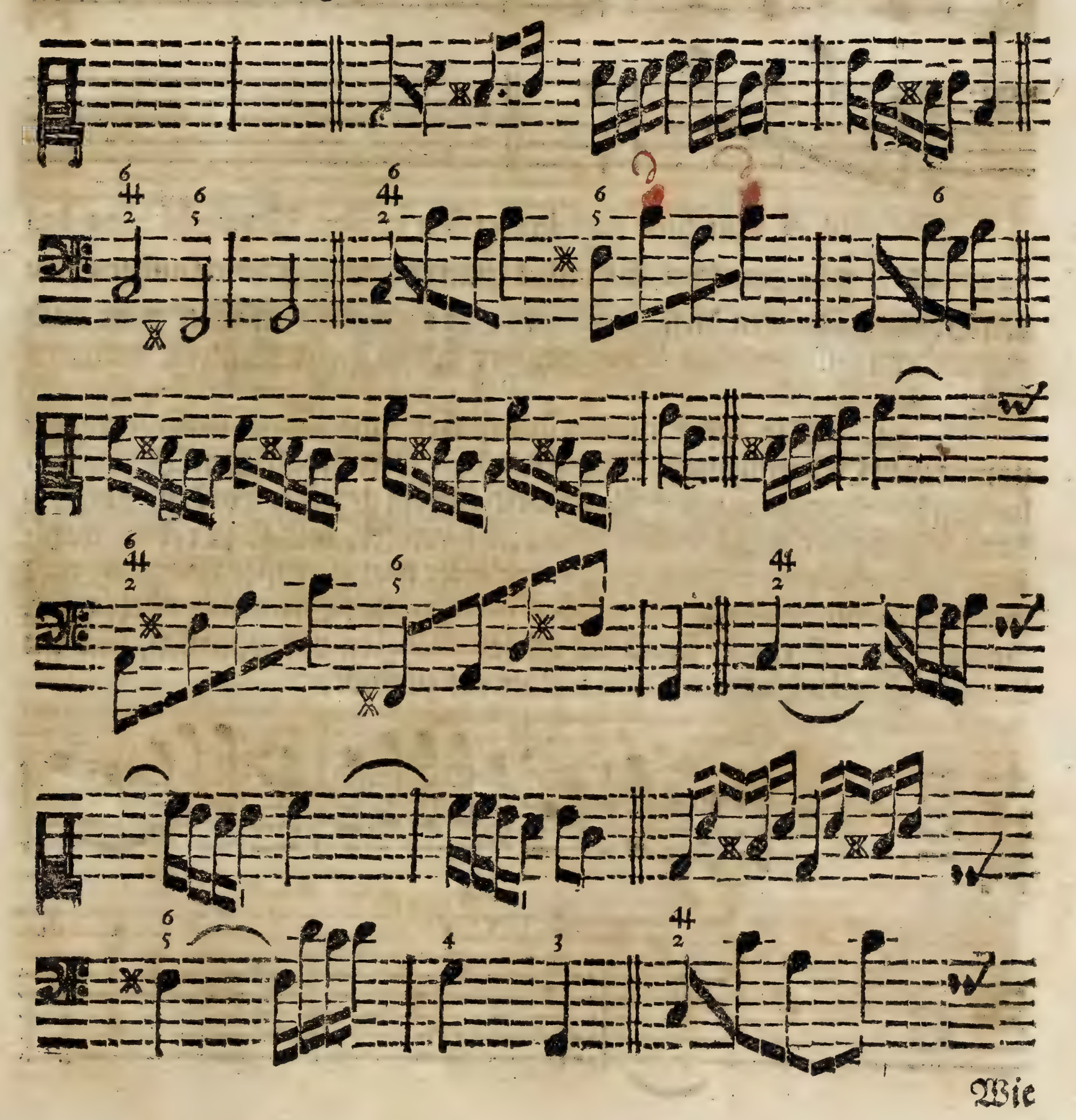
(x) Es verstehet sich, daß man so wohl mit längern, als kürtzern Noten solcher verwechselten Sätze eben also verfahren kan.



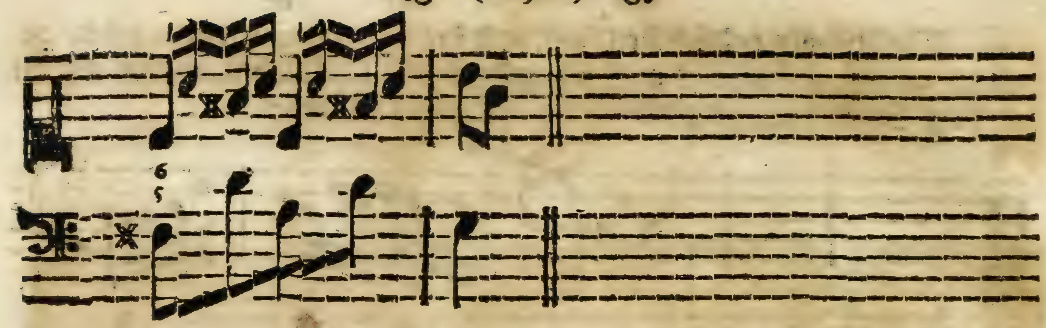


Wollen wir nur den Basſ variren, ſo können folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

Wollen wir endlich den Bass, und die Concert-Stimme, beyde zugleich variren, so könte es auff folgende Arthen geschehen, wobey wir zu mehrer Erläuterung die Bass-Noten verlängert haben:

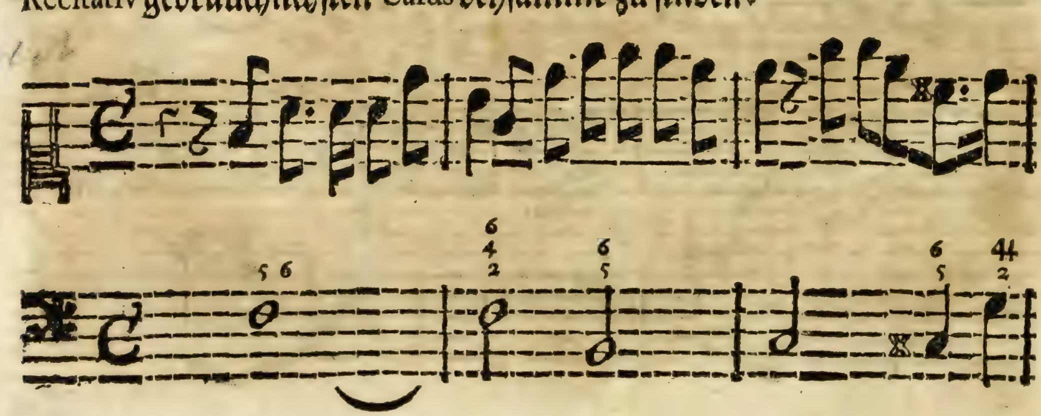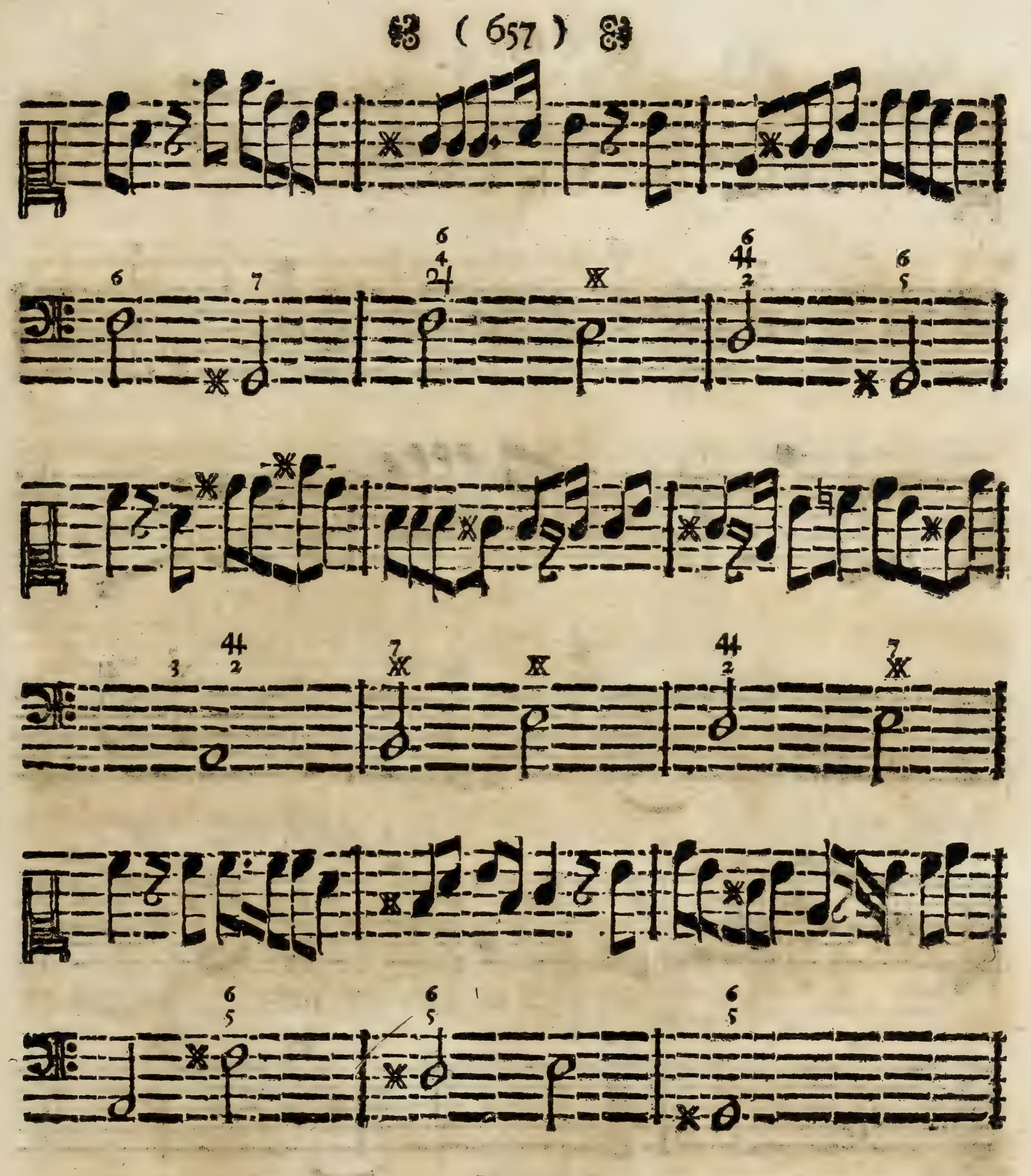


Wie
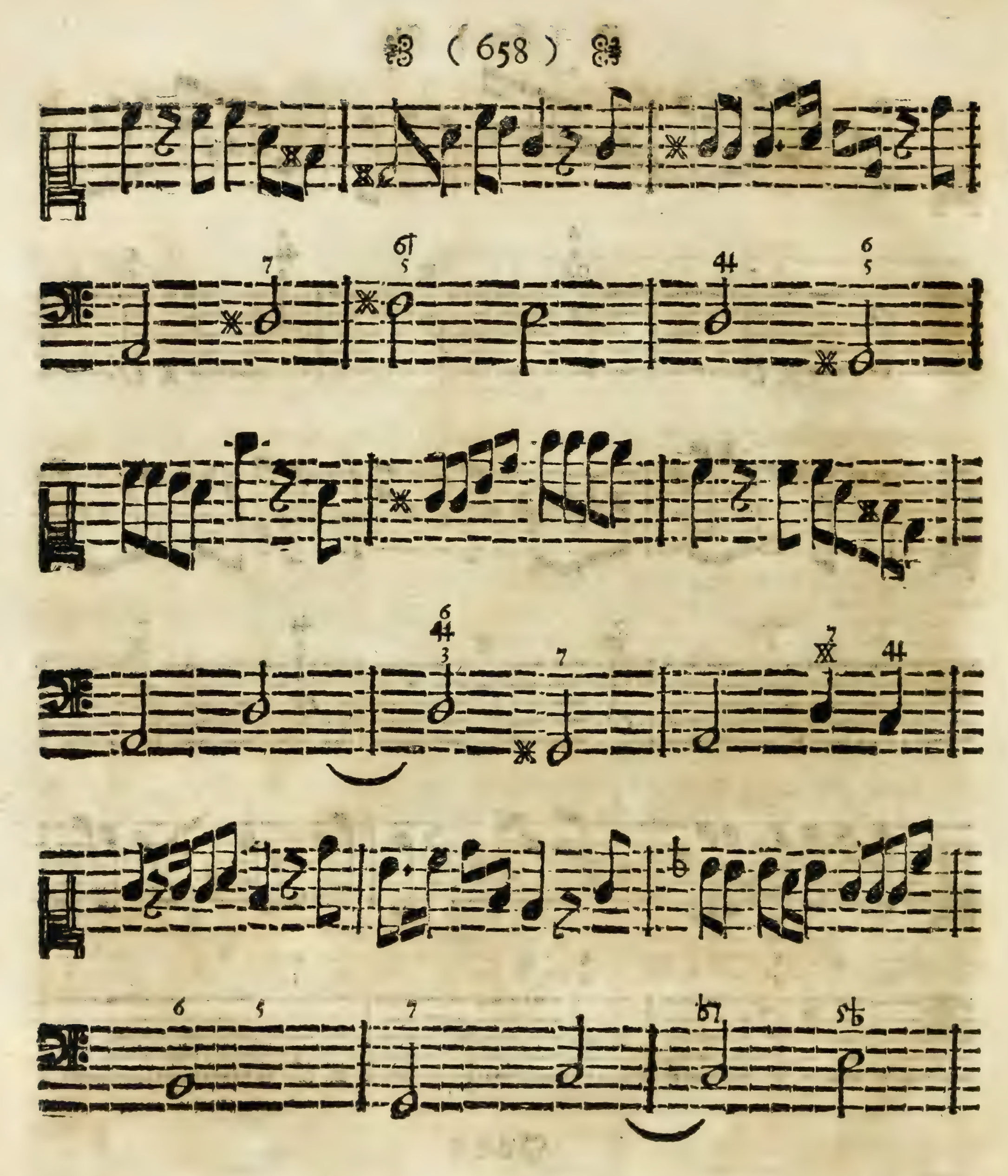


Wie wir es nun hier mit der ersten reellen Verwechselung des Accordes $\left\{\begin{matrix}6\\ 4\!\!\!/\\ 2\end{matrix}\right\}$ gemachet, so machet man es auch mit denen andern beyden Verwechselungen dieses Accordes; ja eben also verfähret man auch mit andern dissonirenden Accorden, wer sich in dieser Materie exerciren will.
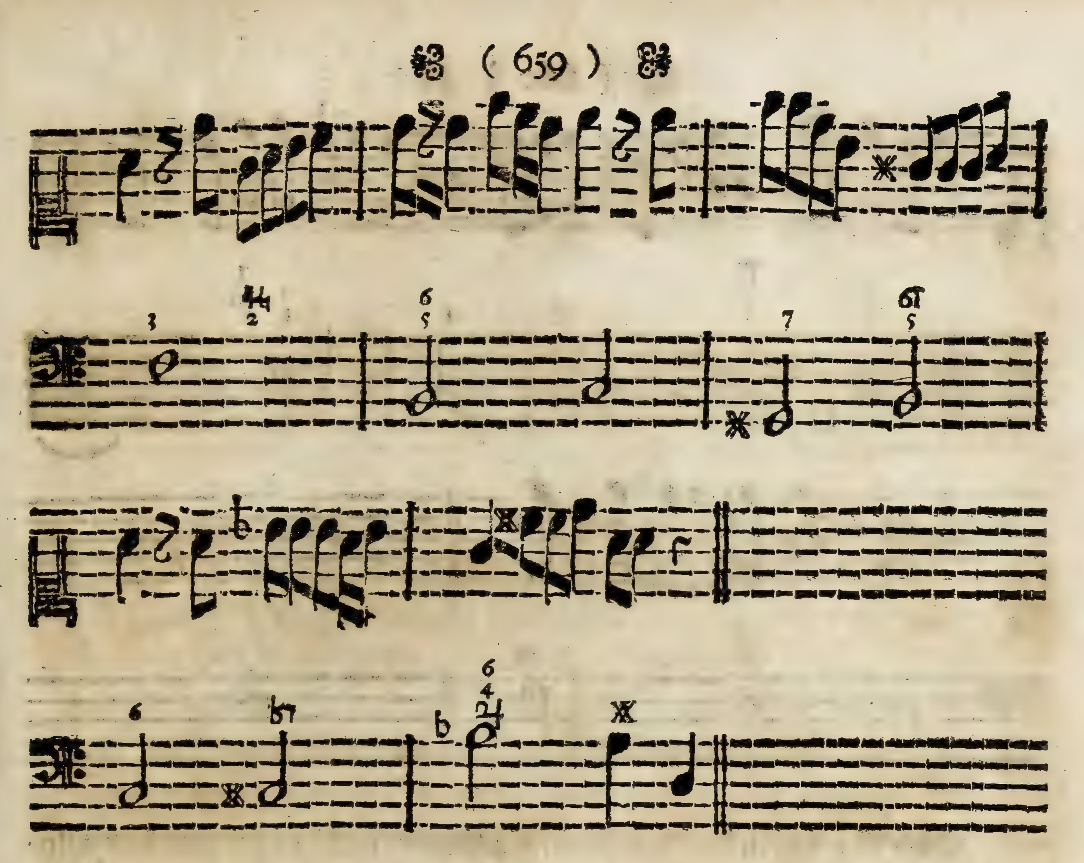
§. 44. Wir gehen nunmehro weiter, und zeigen unserer vorgenommenen Ordnung nach, daß im Recitativ eben dergleichen Verwechselungen der Harmonie, wie bißhero weitläufftig gezeiget worden, statt haben. Ja sie werden in diesen Stylo viel häufiger, und so zu reden, wohlfeilern Kauffes angebracht, weil man allhier kein so grosses Cantabile, und stetig fortgehende Connexion zweyer harmoniösen Stimmen nöthig hat. In folgenden Exempel seynd die bißher tractirten vornehmsten, und im Recitativ gebräuchlichsten Casus beysamme zu finden:




6
7
6
4
2
6
44
2
6
5
3
44
2
7
44
2
7
6
5
6
5
6
5

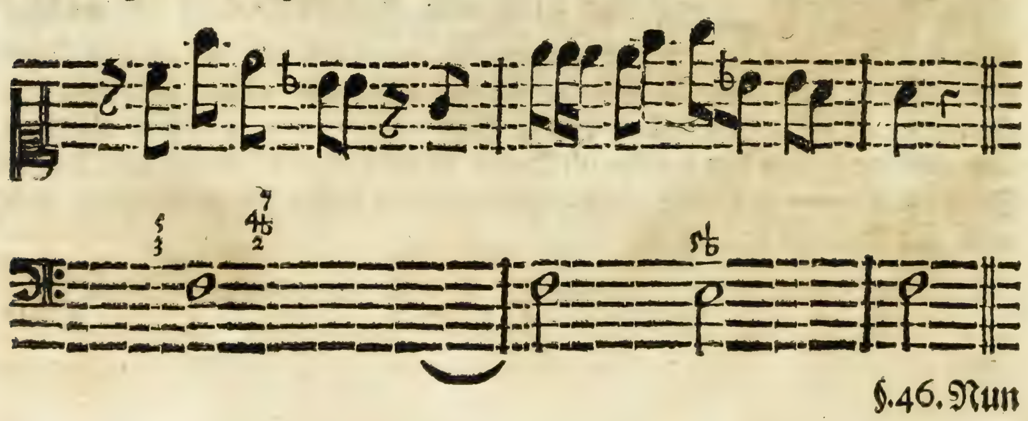


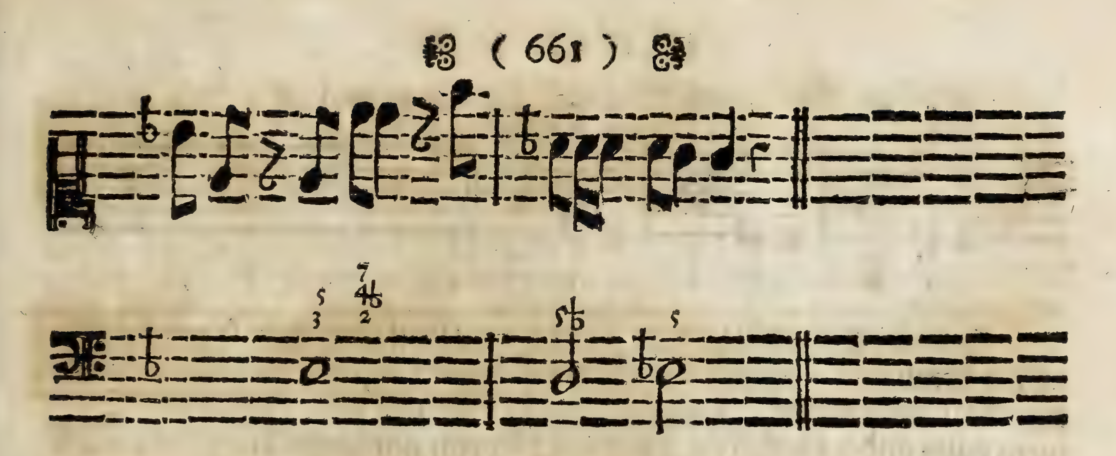
§. 45. Wir



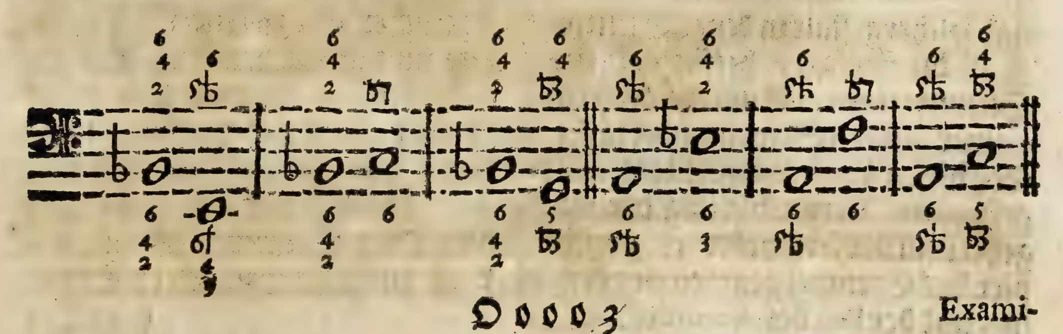
§. 45. Wir haben allhier annoch den im Recitativ sehr offt gebräuchlichen Satz $\left\{\begin{smallmatrix}5 & 7 & 6\\ 3 & 4 & 3\\ & 2 & \end{smallmatrix}\right\}$ mit zu nehmen, dessen besondere Verwechselung der Harmonie (wie wir es hier in sensu latiori also nennen wollen) darinne bestehet, daß wenn die Ober-Stimmen schon würcklich aus dem ordinairen Accord in den dissonirenden Satz eingetreten, so hohlet alsdenn der Bass noch vor der resolution dieses Satzes einen Clavem aus denen Ober-Stimmen herunter, und gehet entweder in die 2de auffwerts, und von hier in die Tertie, z. E.

Oder er gehet in das Semitonium drunter (welches die 7me des dissonirenden Accordes ausmachet,) und resolviret von dar wieder zurück in den vorigen Clavem z. E.
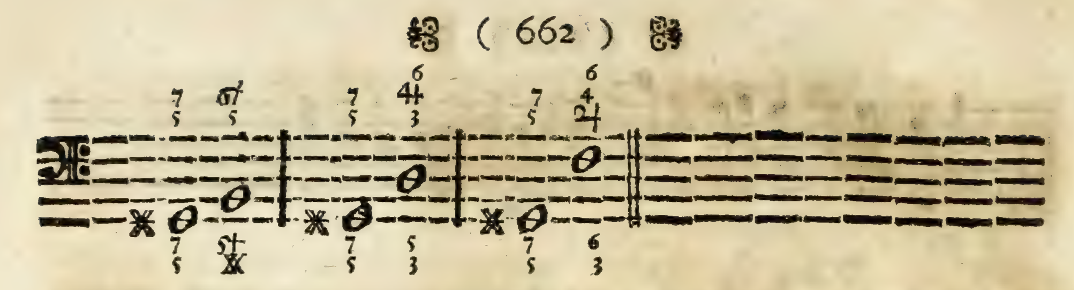




§. 46. Nun solten wir der Ordnung nach, auch einige falsche Exempel der verwechselten Harmonie angeben. Allein weil dergleichen falsche Sätze sich meistentheils schon aus der zugleich aussenbleibenden resolution der Dissonantien verrathen, (dergleichen falsche Exempel wir schon oben gesehen) so hat man in solchen Fällen nicht Ursache, erst weiter nachzusuchen, wie es um die richtige Verwechselung der Harmonie stehet. Nichts destoweniger diesen Unterscheid genauer zu zeigen, so sehe man folgende Exempel an, allwo die über denen Basſ-Noten stehende Signaturen die rechten Verwechselungen der Harmonie (so wie sie bißhero gelehret worden); Die unter denen Basſ-Noten stehende Signaturen aber die falschen Verwechselungen der Harmonie andeuten:



 Exami-

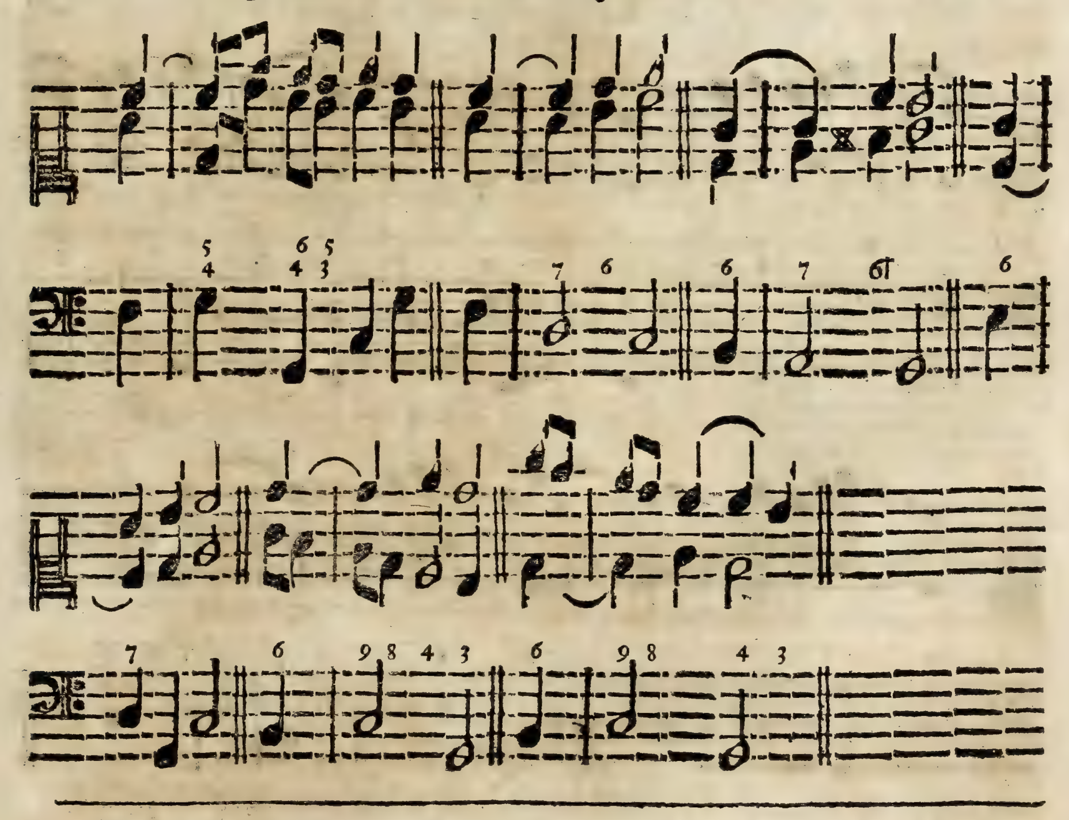


Examiniret man die obern Signaturen gegen einander, so wird überall der Haupt-Accord mit dem darauff folgenden verwechselten Accorde einerley Claves haben. Hingegen wird es sich mit denen untersten Signaturen gantz anders befinden, wie man hiervon gar leicht die Probe selbst machen kan.

§. 47. Bißher haben wir gesehen, wie die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechselt wird: nunmehro kommen wir zum 4ten puncte dieses Capitels, und fragen, wie dergleichen Verwechselung auch bey oder mit der resolution selbst geschehen könne? das heisset: Wir wollen nunmehro wissen, wie die resolution einer Dissonanz verwechselt werde, oder was eigentlich eine Verwechselung der resolution heisse? Uberhaupt und in sensu generali heisset eine Verwechselung der resolution dieses, wenn eine Stimme des Accordes (es sey die obere, mittel-oder unterste Stimme) ihre Dissonanz nicht selbst resolviret, sondern denjenigen Clavem, worein sie resolviren solte, einer andern Stimme überlässet, und dagegen einen andern Clavem eben dieses Accordes ergreiffet. Durch welches Verfahren also die resolution in eine andere Stimme geworffen, und solchergestalt in dener Stimmen vertauschet oder verwechselt wird. Z. E. die 7me zu e. heisset d. dieses d. solte nun nachgehends in eben der Stimme einen grad unter sich in das c. resolviren: wenn man aber dieses c. einer andern Stimme überlässet, und davor einen andern Clavem aus eben diesen Accorde anschläget, welches hier g. seyn könte, so heisset es eine geschehene Verwechselung der resolution. Dergleichen Verwechselung gehet nun vor, entweder 1) zwischen denen Ober-Stimmen alleine, wie hier das Exempel gegeben worden, oder 2) zwischen einer obern Stimme, und der Basi des Accordes.

§. 48. Die

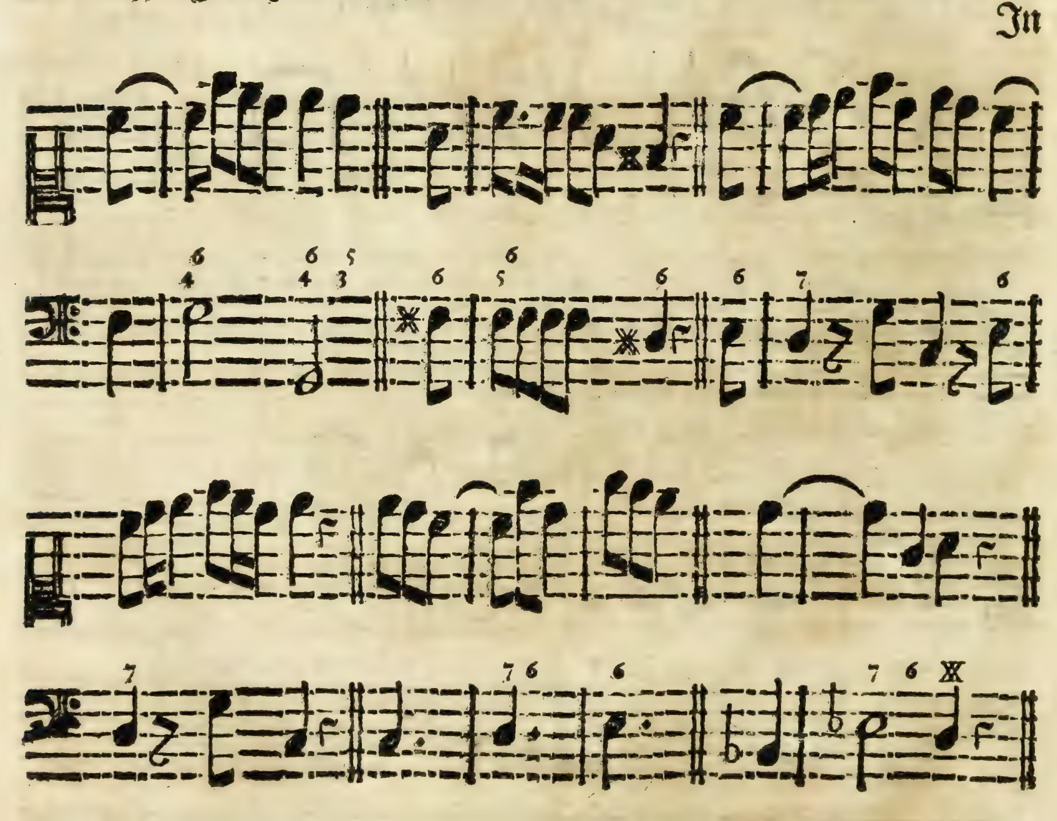
§. 48. Die zwischen denen Ober-Stimmen alleine vorgehende Verwechselung der resolution ist zwar von keiner Schwührigkeit, und ist auch nach unsern obigen Fundamentis nicht eigentlich unter die reellen Verwechselungen der Harmonie zu zehlen, weil die Basis (y) des Accordes mit der Verwechselung nichts zu thun hat, sondern ihren natürlichen Gang behält: sie verdienet aber hier deswegen weitläufftiger erklähret zu werden, weil sie nicht allein in vielstimmigen, sondern auch in zweystimmigen Sachen gar notable Casus verursachet. Erstlich die vielstimmigen Sachen betreffend, so seynd bey berühmten practicis folgende Exempel, und andere von dergleichen Natur, nicht rar zu finden: In

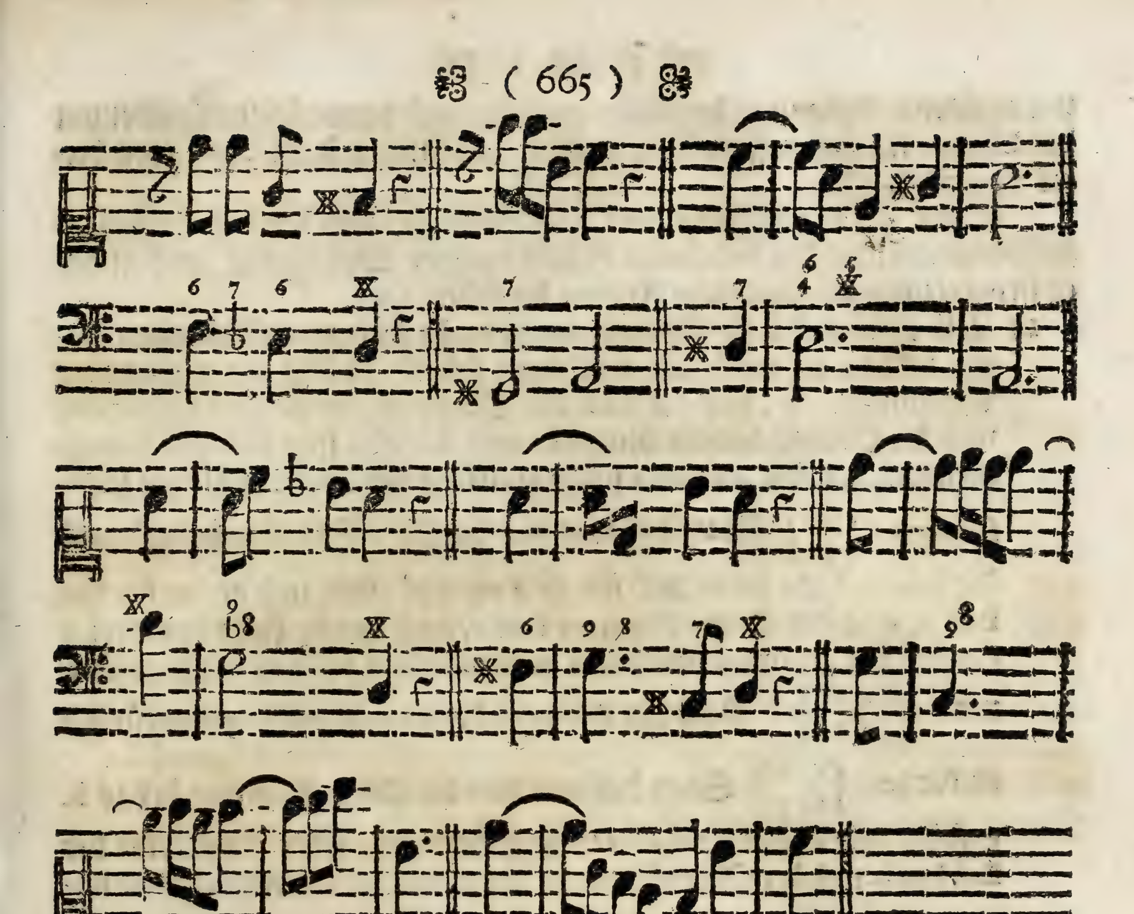


(y) vide §. 23. h. c.

In allen diesen Exempeln findet sich die geschehene Verwechselung der resolution nach obiger Beschreibung, indem die vorhergelegene Dissonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme resolviret, sondern den Clavem, worein sie natürlich resolviren solte, einer andern Stimme überlässet, und dagegen einen neuen Clavem eben desselben Accordes ergreiffet. Die 2 stimmigen Sachen aber betreffend, so kommen in Cameral- und Theatralischen Stylo folgende notable Exempel, nebst unzehlichen Variationibus ihrer Arth, täglich zum Vorschein:

In





In allen diesen Exempeln resolviret die Concert-Stimme keine einzige Dissonanz selbst, sondern sie lässet überall den locum resolutionis leer (z),

(z) Dahero ein Accompagnist die resolutiones solcher Dissonantien niemahls vergessen muß, ob gleich die Ziffern nicht ausdrücklich über dem Basse bezeichnet stehen.

wie aus denen Signaturen des Basses erhellet, und verwechselt also iederzeit den Clavem worinnen sie resolviren solte, mit einen andern Clave eben dieses Accordes. (*)

§. 49. Die zwischen einer Ober-Stimme, und der Basi vorfallende Verwechselung der Resolution ist von mehrer Wichtigkeit, und giebet es in praxi zwey gebräuchliche Arthen derselben. (aa)

1.) Die erste und beste Arth ist, wenn beyde Stimmen diejenigen Claves, worein sie natürlich resolviren solten, richtig gegen einander vertauschen, so, daß die Basis der Obern Stimme ihre resolution, und die Ober-Stimme hinwiederum der Basi ihre Resolution wegnimmet. z. e. die 4ta major pfleget natürlicher Weise in die 6te zu resolviren: $\left\{\begin{matrix} h & c \\ f & e \end{matrix}\right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das c und die Basis in das e resolviret, so kehret man es umb, und giebet der Basi das c. und der Ober-Stimme das e, auff welche Arth der vorige Accord der 4ta major mit seiner verwechselten resolution also erscheinet: $\left\{\begin{matrix} h \\ f \end{matrix} X \begin{matrix} e \\ c \end{matrix}\right\}$ Noch ein Exempel. die 5te min. resolviret natürlich in die 3e: $\left\{\begin{matrix} c & h \\ fis & g \end{matrix}\right\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das h. und die Basis in das g. resolviret, so giebet man wieder umgekehrt der Basi das h. und der Ober-Stimme das g. mithin die verwechselte Resolution der 5te min. also aussiehet: $\left\{\begin{matrix} c \\ fis \end{matrix} X \begin{matrix} g \\ h \end{matrix}\right\}$

2) Die

---

* Daher seynd alle diese Exempel lauter Verwechselungen der resolution, und keine retardationes; wovor kürtzlich zu meiner Verwunderung ein sonst braver Virtuose das obige 3te Exempel ansehen wollen. Wir werden aber unten sehen, was eigentlich eine retardation sey. Ubrigens siehet man aus obigen Exempeln den wahren Grund der so genanndten neuen resolutionum, oder Syncopationum catechresticarum.

(aa) per artem combinatoriam entdecket man zwar mehrere Arthen derselben, weil sie aber theils gantz und gar unbrauchbahr, theils sonst unnöthige Weitläufftigkeiten verursachen; so können wir mit obigen 2. Arthen, und denen dabey hin und wieder eingestreuten Anmerckungen, die Sache viel kürtzer faßen.

2) Die andere Arth ist, wenn die Basis zwar der Ober-Stimme ihre Resolution wegnimmet, diese aber statt gleicher Revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich resolviren solten, anschläget, z. e. damit wir zu besserer Erläuterung bey denen obigen Casibus bleiben, so resolvirte die 4ta major natürlich also: $\left\{\begin{matrix} h & c \\ f & e \end{matrix}\right\}$ Wenn nun hier die Basis f. der obern Stimme ihre resolution c. weggnimmet, und die obere Stimme schläget hingegen, statt daß sie wieder der Basi ihre resolution e. wegnehmen solte, hiervor einen 3ten Clavem oder radical-Stimme dieses Accordes e. an welche radical-Stimme hier g. seyn könte, so stehet die verwechselte resolution also aus: $\left\{\begin{matrix} h & g \\ f & c \end{matrix}\right\}$ Den obigen andern Casum betreffend, so resolvirte die 5te min. natürlich also: $\left\{\begin{matrix} c & h \\ fis & g \end{matrix}\right\}$ Nimmet nun hier die Basis fis der Ober-Stimme ihre resolution h. weg, und die Ober-Stimme ergreiffet hingegen, statt daß sie der Basi wiederum ihre resolution g. wegnehmen solte, hiervor den dritten Clavem oder radical-Stimme dieses Accordes g. welche radical-Stimme hier d. seyn könte, so erscheinet die verwechselte resolution also. $\left\{\begin{matrix} c & & d \\ fis & X & H \end{matrix}\right\}$

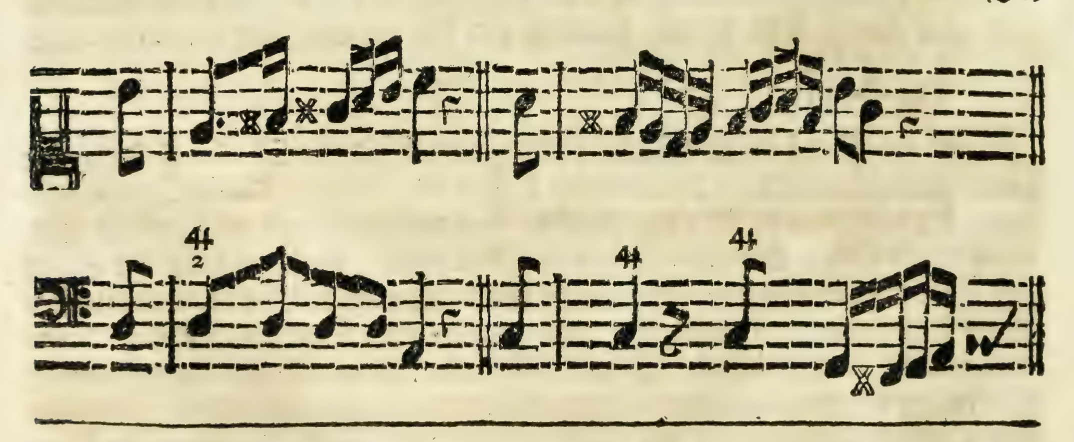
§. 50. Bey diesem 2. Arthen der verwechselten resolution findet man nun nach unsern obigen fundamentis das proprium einer reelen Verwechselung der Harmonie, indem gedachte Verwechselungen nicht allein zwischen einer Ober-Stimme u. der Basi vorgehen, sondern auch die Sätze der verwechselten Resolutionum selbst mit demjenigen Sätzen, worein beyde Stimmen natürlich hätten resolviren sollen, jederzeit einerley Claves haben und haben müssen. Das heisset, es muß ein Satz in dem andern stecken, sie mögen nun in consonantien oder dissonantien bestehen. Gleichwie aber alle Dissonantien natürlich und nach der Regel der Alten, in Consonantien resolviren: also wird man bey dergleichen Verwechselung der

 Resolu-

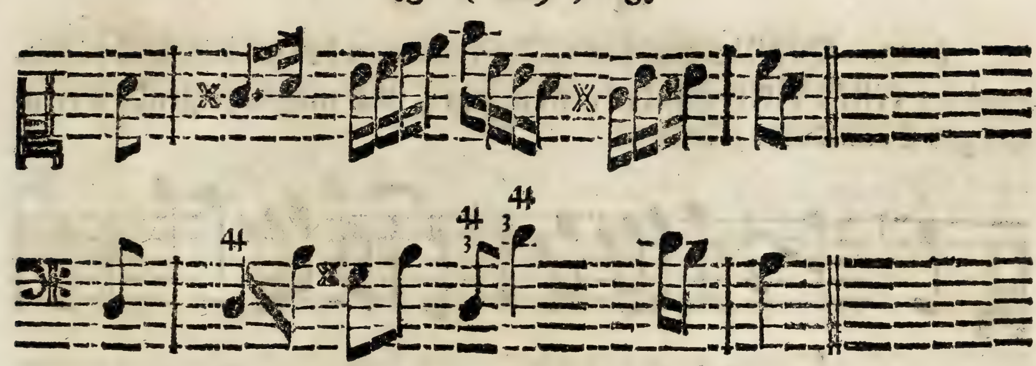
Resolution all'ordinaire wahrnehmen, daß wo die Basis natürlich in einen 6ten-Accord, z. e. in $\binom{6}{e}$ hätte resolviren sollen, so wird sie hingegen nach geschehener legalen Verkehrurg der resolution dem gleichgültigen, oder in einerley Clavibus bestehenden ordinairen Accord $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\c\end{smallmatrix}\right\}$ auffweisen & vice versa, wo gedachte Basis natürlich in einen ordinairen Accord z. e. in $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\G\end{smallmatrix}\right\}$ hätte resolviren sollen, so wird sie nach geschehener legalen Verkehrung der resolution, den gleichgültigen 6ten-Accord $\binom{6}{H}$ auffweisen; wie man so wohl aus obigen, als allen folgenden Exempelu ersehen mag. Und giebet es wenige Exempel in contrarium, die wir unten anmercken werden.

§. 51. Mit dieser vorhergegangenen Theorie einer verwechselten Resolution, wenden wir uns nunmehro ad praxin und zeigen erstlich wie besagte Resolution bey unterschiedenen Dissonantien nach obiger ersten Arth (bb) könne verwechselt werden. Man sehe folgende Variationes über den Accord $\binom{4\sharp}{2}$ an:

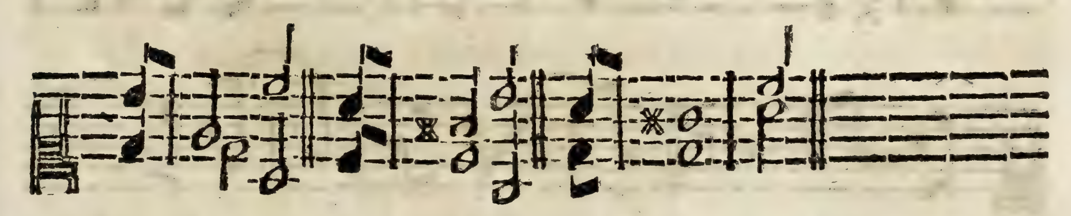
Die



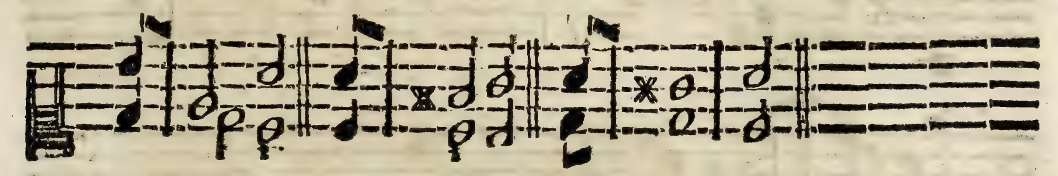
(bb) Da man nehmlich die Claves, worinnen beyde Stimmen natürlich resolviren solten, richtig gegen einander vertauschet.



Die fundamental-Noten dieser verwechselten Resolutionum Dissonantiarum seynd folgende:



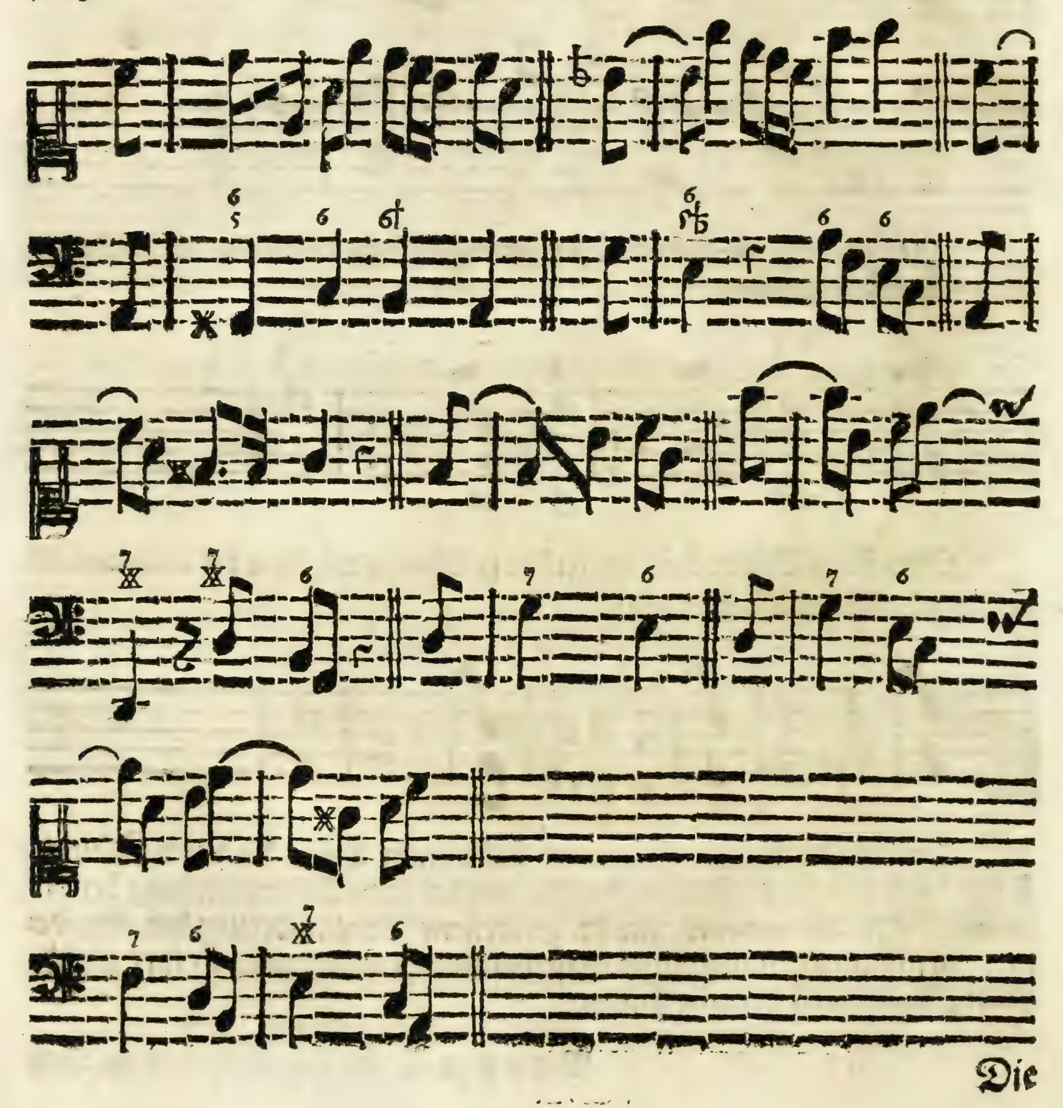
Ohne diese Verwechselungen der resolution würden die Dissonantien natürlich also resolviret haben:



Diese natürlichen resolutiones halte man gegen die verwechselten, so wird sich so wohl die Richtigkeit der geschehenen Verwechselung beyder resolvirenden Clavium, als auch die geschehene Verwandelung der, bey denen natürlichen resolutionibus entstehenden 6ten-Accorde, in ihre gleichgültige ordinairen Accorde finden.

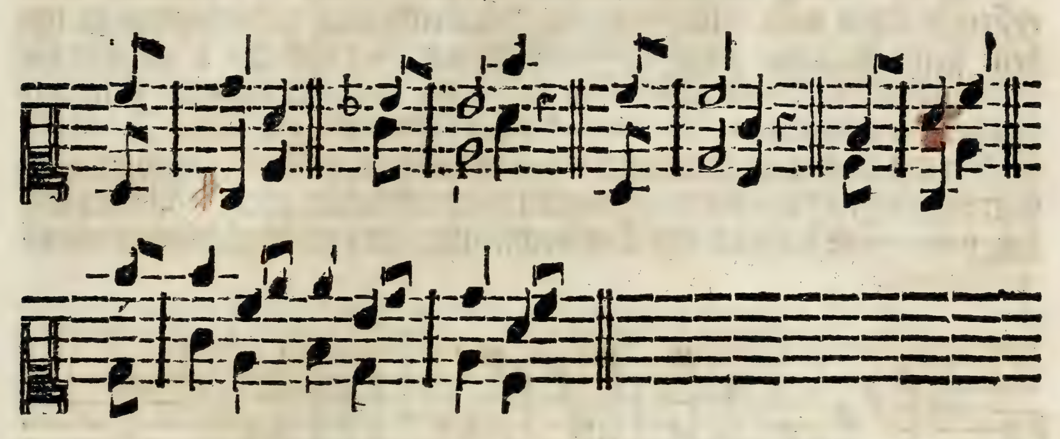
§. 52. Bey

§. 52. Bey Verwechselung der resolution der 5te min. und 7. min. nach der ersten Arth gehet es eben also her, und mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

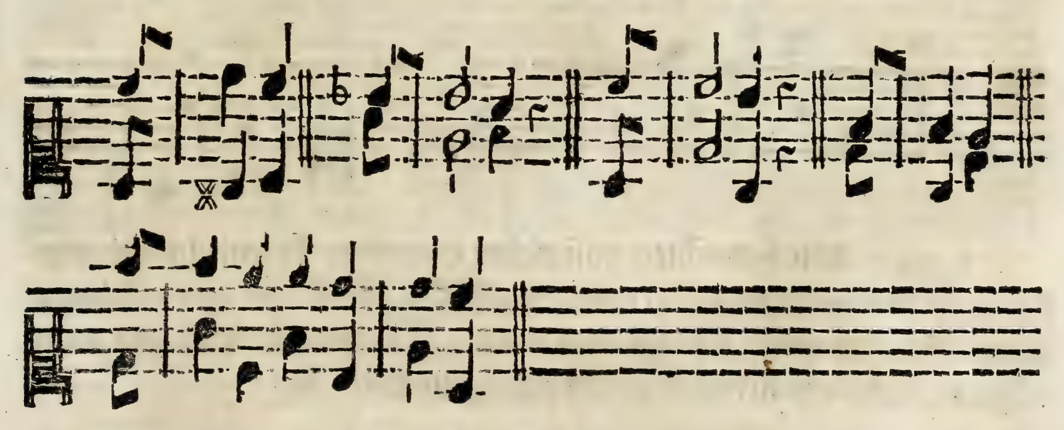


Die

Die fundamental-Noten dieser Exempel sehen also aus:
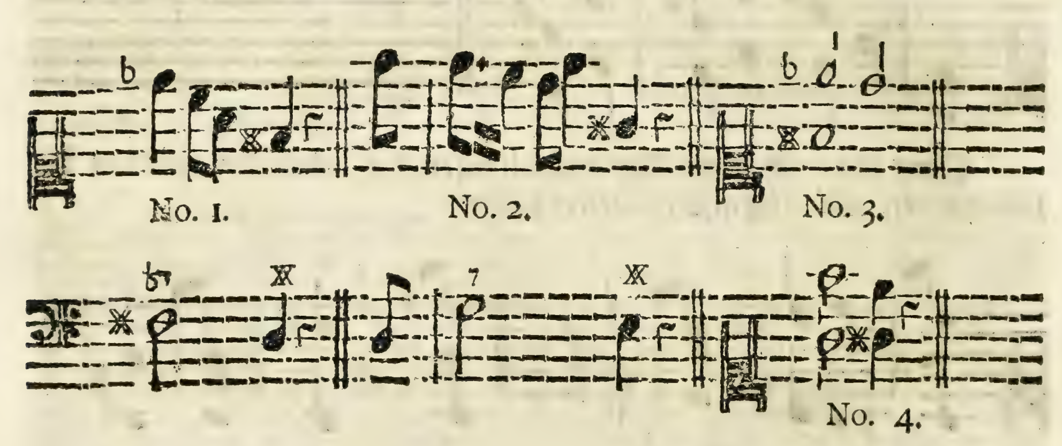


Ohne die geschehene Verwechselungen der resolution würden die Dissonantien natürlich also resolviret haben:



Man halte hier wiederum beyderley fundamental-Noten gegen einander, so wird so wohl die Richtigkeit der verwechselten resolution, als auch die geschehene Verwandelung der, bey denen natürlichen resolutionibus entstehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde. sich zeigen.

§. 53. Fol-

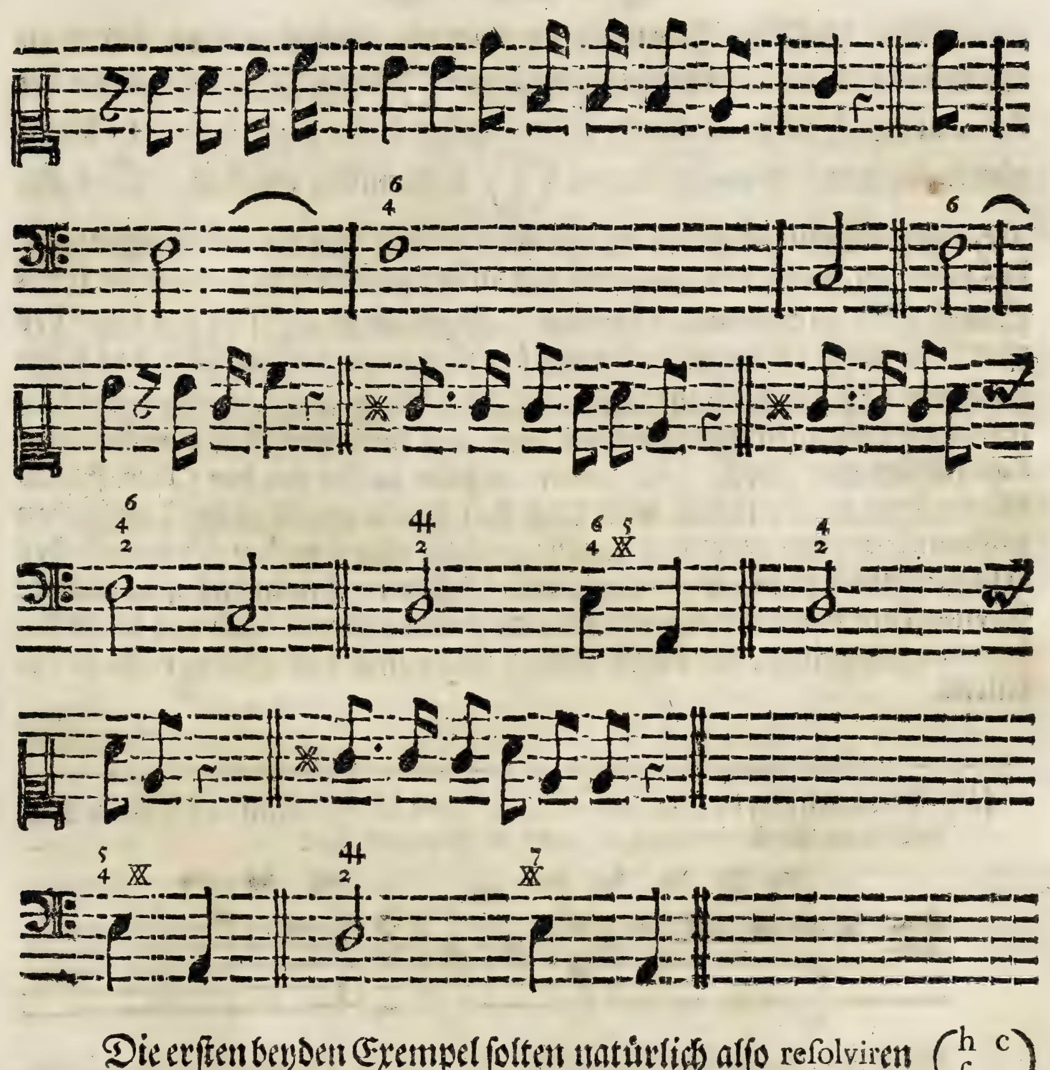
§. 53. Folgende zwey erste Exempel No. 1. und No. 2. scheinen dem ersten Ansehen nach, eine irregulaire Verwechselung der resolution zu haben: siehet man aber ihre fundamental-Noten No. 3. und No. 4. an, wie die 7me natürlicher Weise hätte sollen resolviren, so findet man die Richtigkeit der verwechselten resolution nach allen bißherigen requisitis. Denn die beyden Stimmen werden in der resolution mit einander verwechselt, und statt derjenigen 6ten-Accorde, worein man natürlich hätte resolviren sollen, præsentiren sich nach der Verwechselung, ihre gleichgültigen ordinairen Accorde:



§. 54. Wir betrachten nunmehro in einigen Exempeln, wie verschiedene Dissonantien nach der obigen andern Arth (cc) ihre resolution verwechseln können. Erstlich den Accord $\binom{4}{2}$ betreffend, so sehe man folgende, dem Recitativ-Stylo sonderlich eigene Sätze an:

Die

(cc) Da nehmlich die Basis zwar der obern Stimme ihre resolution wegnimmet, die Ober-Stimme aber statt gleicher revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich resolviren solten, anschläget.
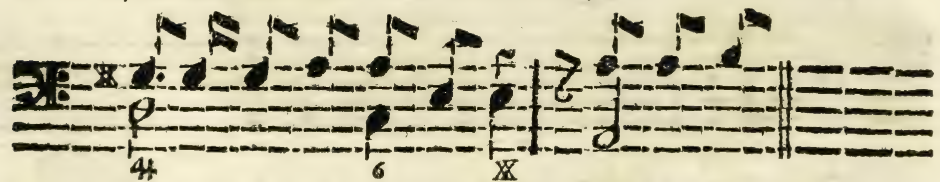


Die ersten beyden Exempel solten natürlich also resolviren $\binom{h\ \ c}{f\ \ e}$ da aber ihre resolutiones in dieser Figur erscheinen $\left({}^{h}_{f}X^{g}_{c}\right)$ und $\left({}^{h}_{f}X^{c}_{c}\right)$ so siehet man, daß die Basis zwar der obern Stimme ihre resolution weg=

genommen, die Ober-Stimme aber, statt ein gleiches zu thun, davor einen dritten Clavem aus denjenigen Accord $\binom{6}{e}$ angeschlagen, worein die Basis natürlich hätte resolviren sollen, wobey dieser 6ten Accord in seinen gleichgültigen ordinairen Accord $\left(\begin{smallmatrix}5\\3\\c\end{smallmatrix}\right)$ verwandelt worden. Das 3te, 4te, und 5te Exempel geben die, im Recitativ alle Augenblick vorkommende Cadenz an, welcher es gantz und gar an der gebührenden resolution ihres Satzes (4) zu ermangeln scheinet. Denn ob sie wohl in der Figur des 3ten Exempels (so lange nehmlich der Accompagnist die über das e. gezeichnete $\left(\begin{smallmatrix}6&5\\4&\times\end{smallmatrix}\right)$ distinct anschlagen will) den Nahmen einer verwechselten resolution deswegen erhalten könte, weil auff diese Arth das c. worein der Bass natürlicher Weise (dd) resolviren solte, in die 6te der Ober-Stimme versetzet wird: so kan man doch den Accompagnisten bey dergleichen geschwind vorbey gehenden Cadenzen nicht allzeit zu der Accuratesse des besagten 3ten Exempels obligiren, und folgbar muß man das 4te, und 5te Exempel vor Exceptiones wieder die allgemeine Regel, und vor solche Libertæten annehmen, die durch langen Gebrauch das Bürger-Recht erhalten.

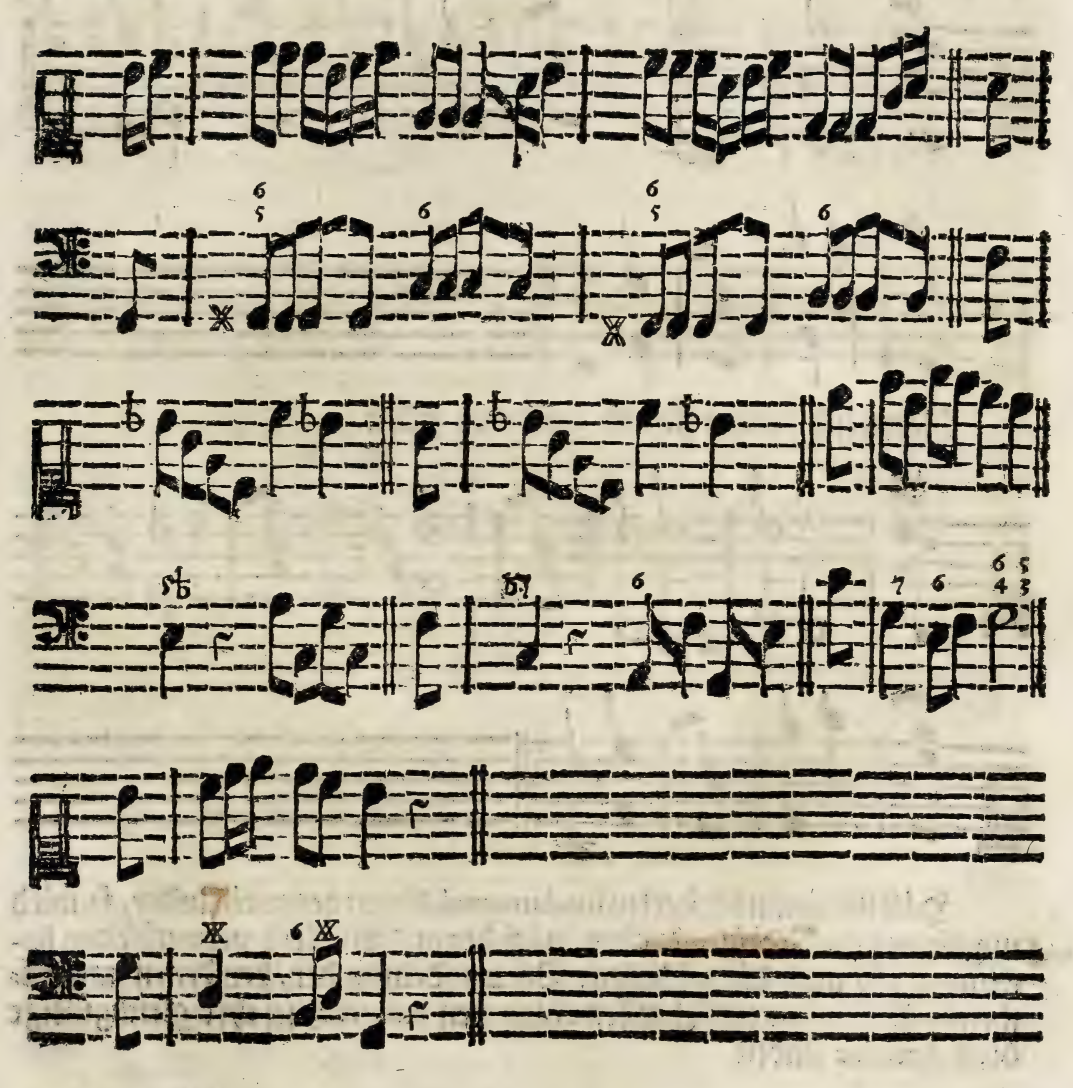
§. 55. Die

(dd) Natürlich solte diese Recitativ-Cadenz allzeit, ich sage allzeit auff folgende Arth resolviren, wie man dann und wann im Gebrauch hat:

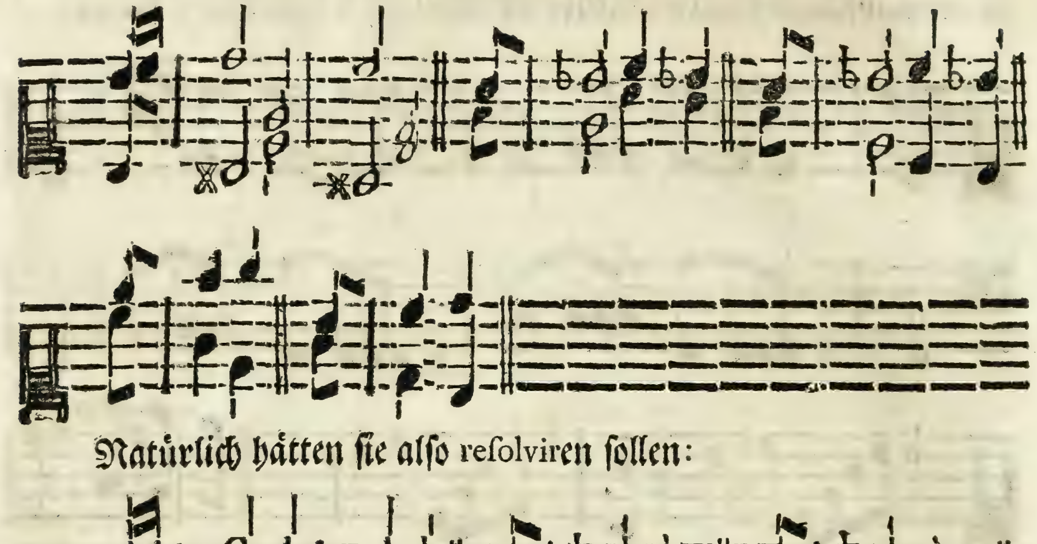


Weil aber dergleichen langweilige, und doch in Theatralischen Sachen alle Augenblick vorkommende Cadenz endlich würde verdrießlich anzuhören, ja nicht selten den agirenden Sänger gleichsam unnützer Weise auffzuhalten scheinen: so kan es seyn, daß man daher Gelegenheit genommen, die Sache abzukürtzen, und nach dem obigen 4ten und 5ten Exempel gerade zur Cadenz zu gehen. Jedoch niemanden eine bessere Meynung benommen.

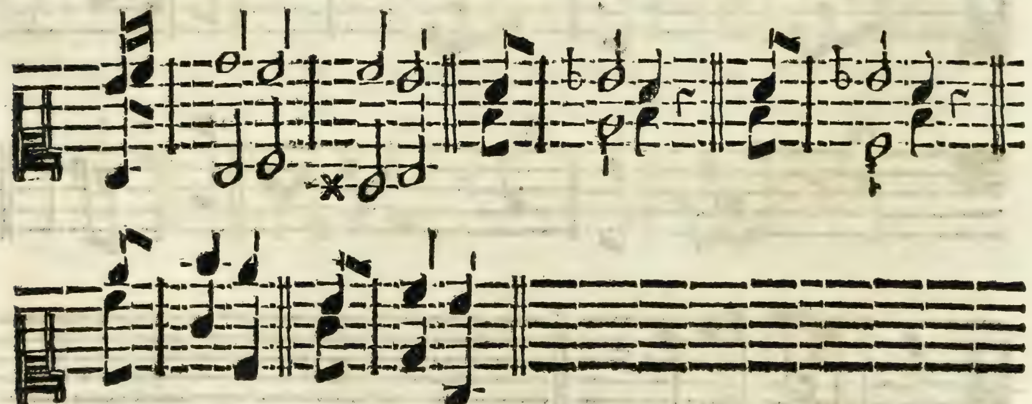
§. 55. Die resolution der 5te min. und 7. min. nach der andern Arth zu verwechseln, so mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



Die fundamental-Noten dieser Exempel sehen also aus:
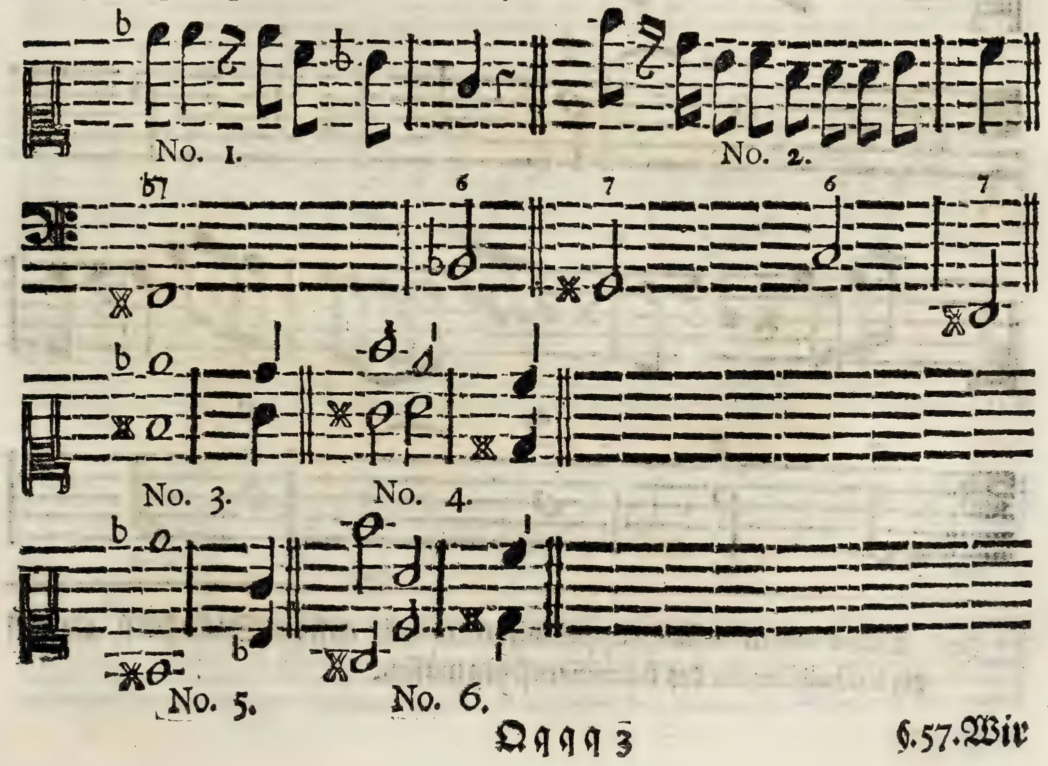


Natürlich hätten sie also resolviren sollen:



Hält man nun beyderley fundamental-Noten gegen einander, so wird man so wohl die Wichtigkeit der, nach der andern Arth verwechselten Resolution, als auch die geschehene Verwandelung der, bey denen natürlichen Resolutionibus entstehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde finden.
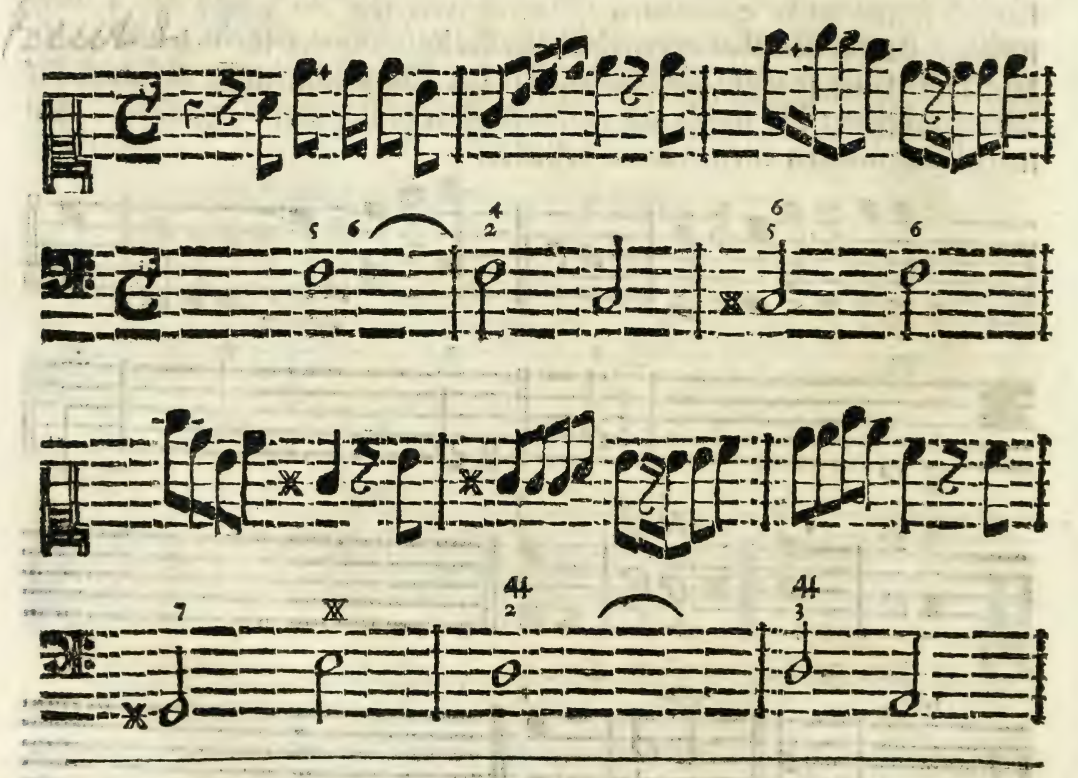
§. 56. Gleich-

§. 56. Gleichwie nun bey denen bißherigen, nach der andern Arth geschehenen Verwechselungen der Resolution, die Basis der obern Stimme ihre Resolution weggenommen, und diese davor einen neuen Clavem gesuchet: also wird hingegen bey denen folgenden beyden Exempeln No. 1. und No. 2. umgekehret verfahren; nehmlich die Ober-Stimme nimmt der Basi denjenigen Clavem weg, worein sie natürlich resolviren solte, und die Basis ergreiffet hingegen statt gleicher Revenge, einen 3ten Clavem oder radical-Stimme aus dem natürlich resolvirenden Accorde. Denn natürlich solten beyde Stimmen also resolviren, wie No. 3. und No. 4. ausweisen: statt dessen aber verwechseln sie die Resolution, wie No. 5. und No. 6. zeiget, woraus so wohl die Richtigkeit der Verwechselung, als auch die Verwandelung des natürlich resolvirenden ordinairen Accordes, in seinen gleichgültigen 6ten-Accord erhellet:

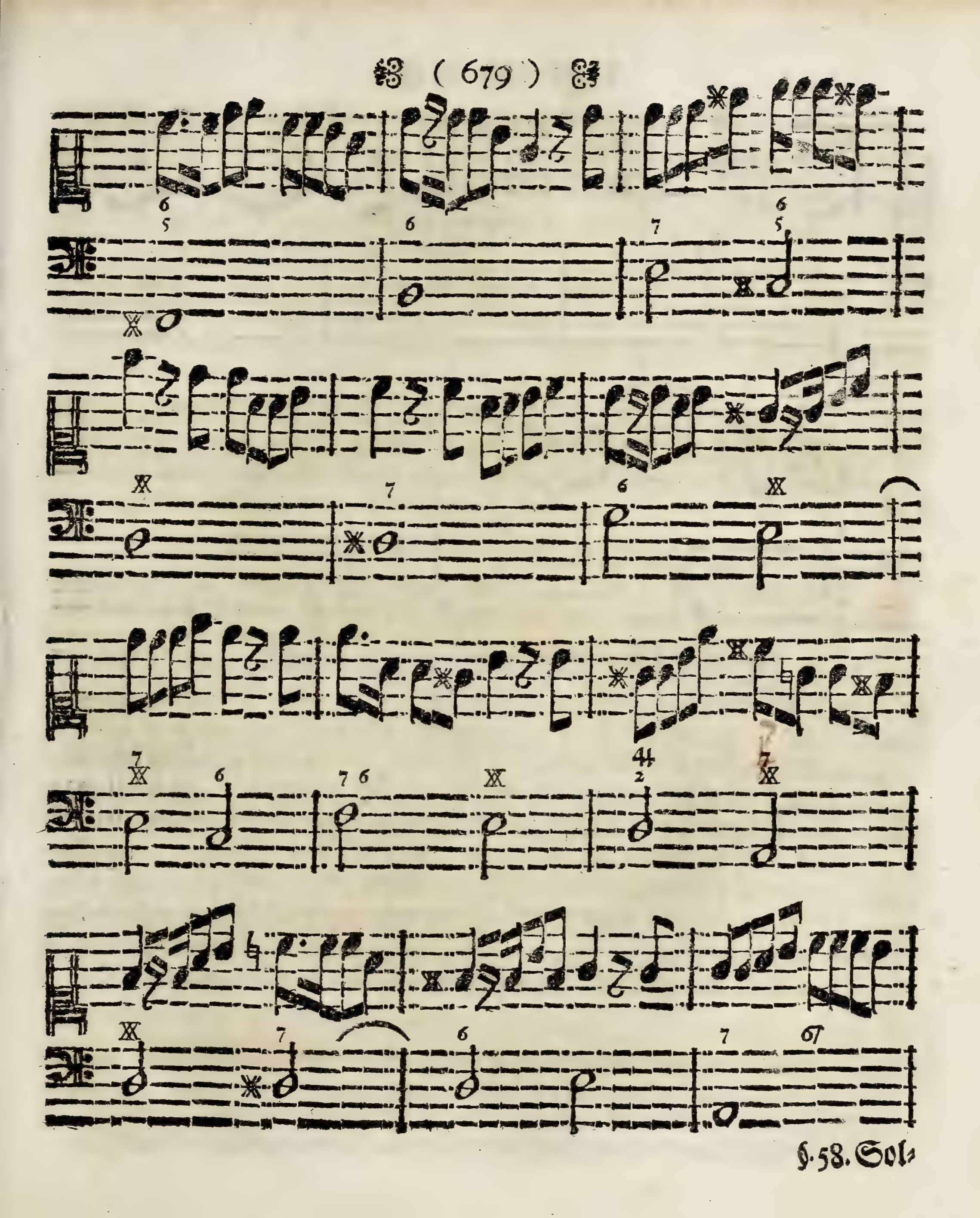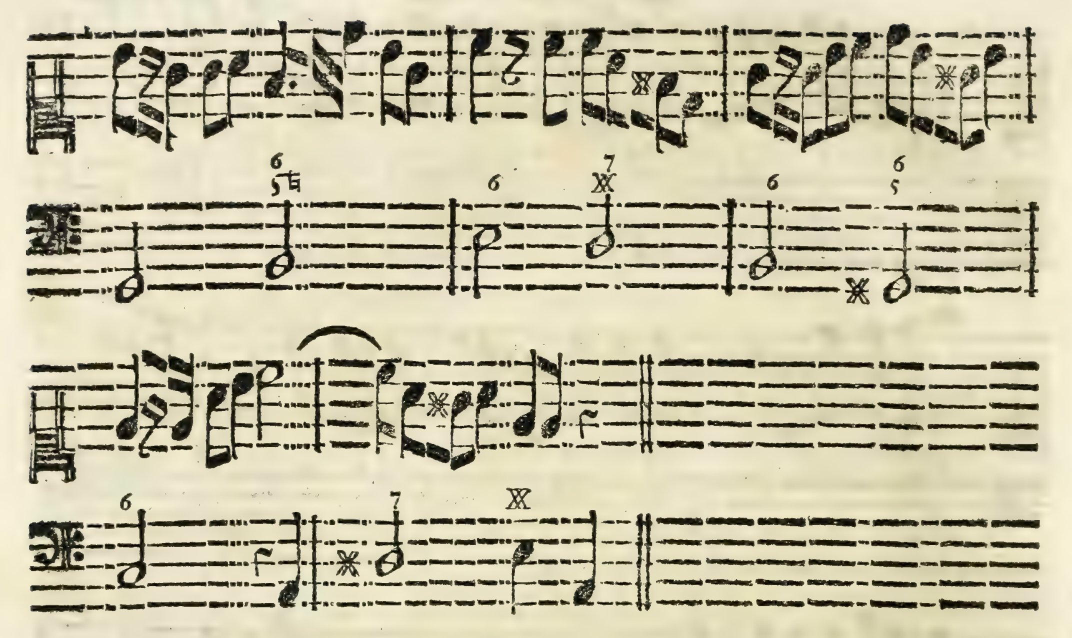


§. 57. Wir

§. 57. Wir wollen nunmehro zeigen, daß die bißherigen Verwechselungen der Resolution, so wohl nach der oben beschriebenen **ersten** als **andern Arth**, gar häufig im Recitativ vorkommen. Ja es ist dieser Stylus eigentlich ihr gewöhnlicher Sitz, und gehöret auch hieher, was oben §. 44. von denen Verwechselungen der Harmonie gesaget worden. Es mag also folgendes Exempel, in welchen wir die bißherigen vornehmsten und im Recitativ gebräuchlichsten Casus, so viel möglich zusamme eingeschlossen, (ee) allhier zur Erläuterung dienen!



(ee) Daher wir in diesen Exempel wiederum mehr auff die Sache selbst, als auff die Embelissemens des Recitatives sehen müssen.

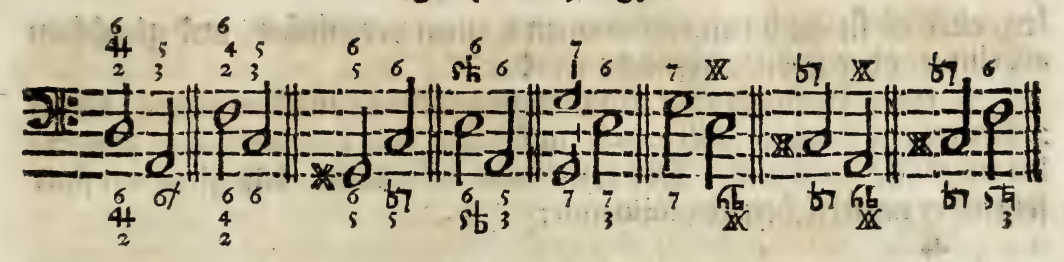




§. 58. Sollen wir auch einige Exempel der falsch verwechselten resolution beyfügen, so müssen wir hier den Casum formiren, daß die Basis zwar, nach denen bißherigen fundamentis, denjenigen Clavem ergreiffe, werein die Concert-Stimme resolviren solte: (ff) Hingegen aber die Harmonie über diesen verwechselten Accorde falsch angegeben, und folgbar der ordinaire Accord mit seinen gleichgültigen 6ten-Accorde vor und nach der Verwechselung nicht gehörig vertauschet werde. Diesen Casum ohne viele Umbstände zu erläutern, so sehe man folgende Exempel an, alwo die über denen Baß-Noten stehende Signaturen die rechten bißher erklährten Verwechselungen der Resolution, die unter denen Baß-Noten stehenden Signaturen aber, die falschen Verwechselungen der Resolution andeuten:

Exami-

(ff) Denn wenn auch dieses nicht geschiehet, und keiner von beyden Clavium, worein die zwey Stimmen natürlich resolviren solten, in dem resolvirten Satze zu finden ist, so ist der Satz wegen ermangelnder Resolution ohne dis falsch und brauchet keiner weitern Untersuchung, ob die Verwechselung richtig?



Examiniret man die resolutiones der obern Signaturen, so wird (1) der Accord der verwechselten Resolution in allen Exempeln mit denjenigen Accorde einerley Claves haben, worein natürlicher Weise hätte sollen resolviret werden, und folgbahr wird man auch (2.) überall die geschehene reciproque Verwandelung des 6ten-Accodes mit seinen gleichgültigen ordinairen Accord nach obigen Regeln finden.

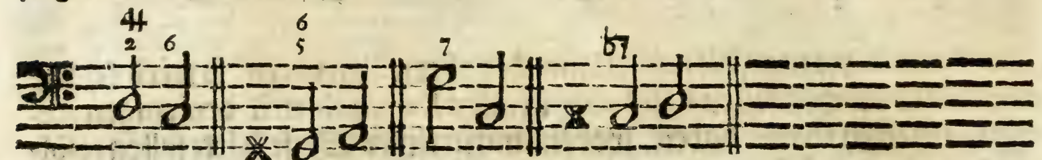
§. 59. Wir haben mit Fleiß biß hieher verspahret, zu fragen, wie sich ein angehender Componist in denen legalen Verwechselungen der Resolution, auff gleiche Arth üben könne, wie wir oben bey der Verwechselung der Harmonie vor der Resolution gesehen? dieses brauchet nun hier gantz und gar keiner weitern Künste, als daß man die in vorhergehenden §. angegebenen Bases der verwechselten Resolutionum zum Fundament seines Exercitii setze, und darüber nach Anweisung der obern Signaturen geschickte Variationes suche, ohne sich weiter zu bekümmern, ob die obere Stimme einen verwechselten Clavem dagegen anschlage oder nicht? Genug, wenn man beyden Stimmen (nach denen Regeln einer zweystimmigen Composition) einen guten Gang, und gute Harmonie (gg) giebet, so ist an den übrigen nichts gelegen, wie es a Casu gerathen will. Die Sache ist so leicht, und mit obigen Exempeln schon dergestalt erläutert, daß wir nicht nöthig haben, allhier den Platz mit mehrern Exempeln anzufüllen. Wir gehen also weiter, und erörtern alhier noch eine viel wichtigere Frage, welche diese ist: ob die bißherigen Sätze einer verwechselten Resolution iederzeit, nach obigen Exempeln, aus lauter Consonantien bestehen müs-

 sen,

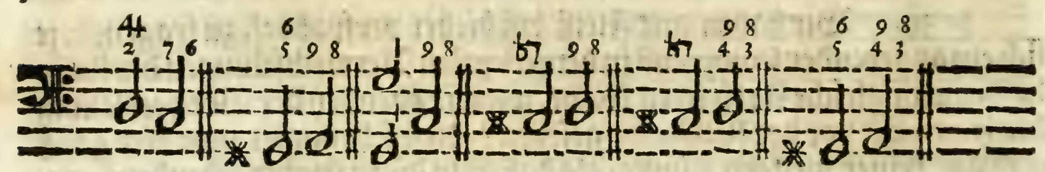
(gg) Z. E. nicht leere Qvinten anschlage, wo die Tertien harmoniöser ausfallen.

sen, oder ob sie auch mit Dissonantien können vermischet, und gleichsam abbelliret, oder schöner gemacht werden?

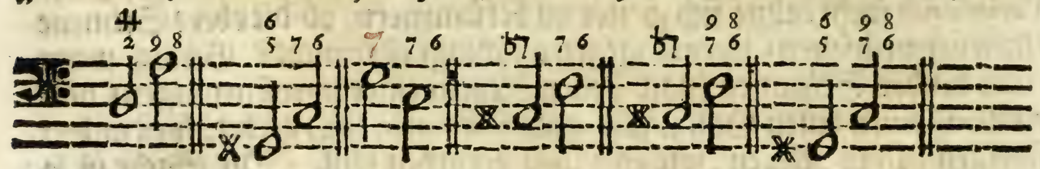
§. 60. Antwort: es ist das letztere mehr in vollstimmigen, als in 2 stimmigen Sachen practicabel; und fallen mir im nachsuchen zweyerley mögliche Casus ein. Der erste Casus wäre dieser, daß gleichwie statt folgender natürlichen Resolutionum:



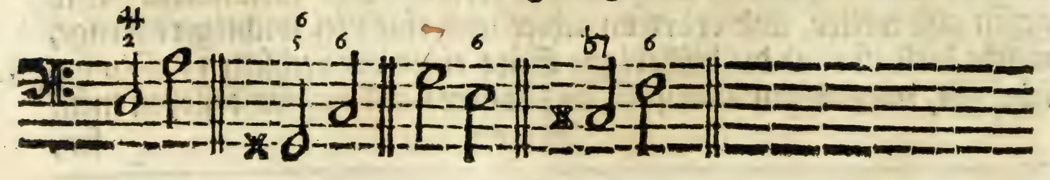
In dem ersten Exempel die 6te durch eine vorhergesetzte 7me, und in denen übrigen 3. Exempeln die 8ve durch eine vorhergesetzte 9. kan auffgehalten werden:



also gehet eben dieses bey legaler Verwechselung dieser Sätze an. Denn aus denen 7men werden hier 9nen, und aus 9nen werden wiederum 7men:



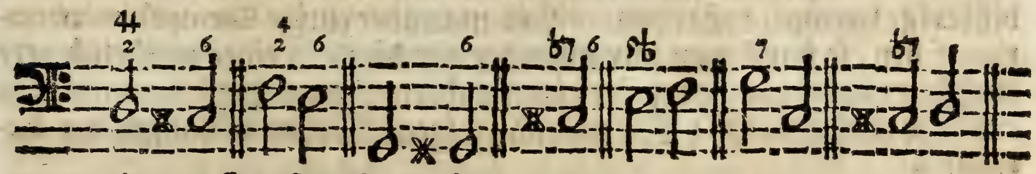
Diese Exempel solten bey ihren consonirenden Verwechselungen der resolution also erscheinen, wie sie oben vorgetragen worden:



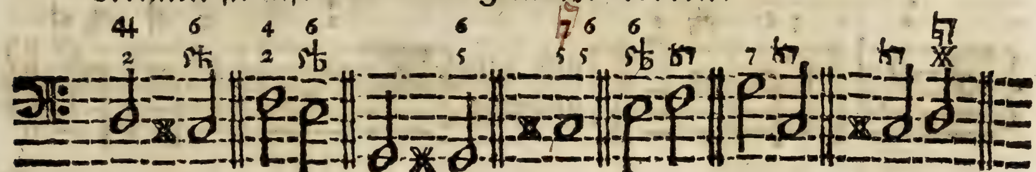
Hält

Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwechselungen der resolution gegen einander, so siehet man daß die Bases einerley, und die eingeschobenen Dissonantien nichts anders, als pure Auffhaltungen der ordinairen- und 6ten-Accorde seynd.
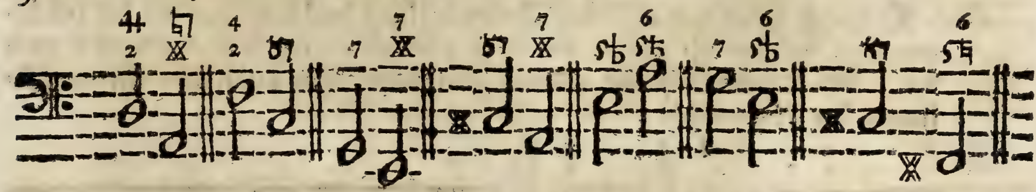
§. 61. Der andere Casus, da die Sätze einer verwechselten Resolution können mit Dissonantien vermischet werden, wäre dieser: Wenn man bey manchen 6ten-Accorden die 5t. min. und bey denen mit der 3. maj. verknüpfften ordinairen Accorden die 7. min. mit einschliessen kan, so daß dabey alle Claves der vorigen ordinairen, und ihrer gleichgültigen 6ten-Accorde, vor wie nach, bleiben z. e. statt folgender consonirenden natürlichen resolutionum:



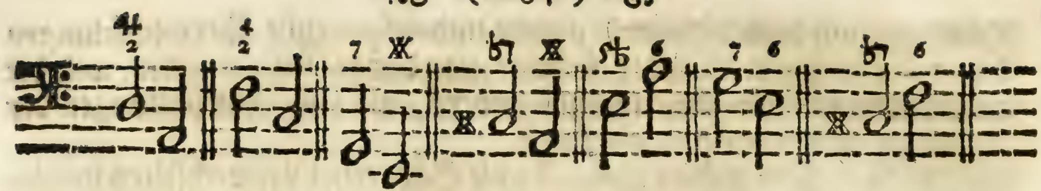
Können sie also dissonirend gemacht werden:



Bey legaler Verkehrung dieser resolutionum wird jederzeit aus der 5te min. eine 7. und aus der 7. eine 5te min.

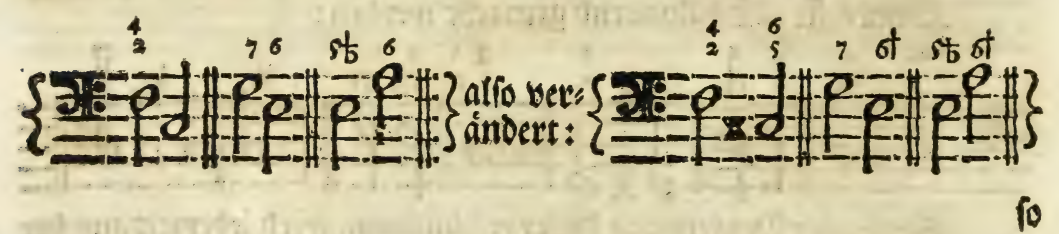


Diese Exempel solten in ihren consonirenden Verwechselungen der resolution also stehen, wie sie oben angegeben worden:



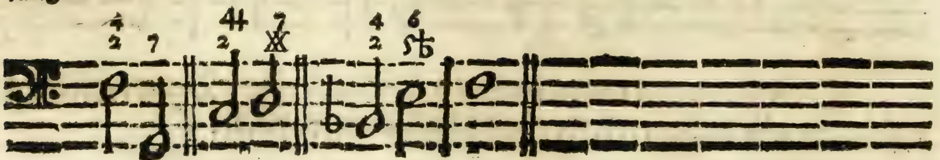
Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwechselungen der Resolution gegen einander, so findet sich, daß die Bases auch hier einerley, und beyde Arthen die geschehene reciproque Verwandelung der vorigen 6ten-Accorde, in ihrer gleichgültige ordinairen Accorde, & vice versa, zum Grunde haben.

§. 62. Auff diesen Grunde, und auff dieser Regel seynd nun alle bißherige Exempel bestanden. Will man aber einige Exempel in contrarium sehen, so darff man nur entweder vor die Basin einer natürlich verwechselten Resolution, oder vor einen andern Clavem ihres Accordes, ein neues ✳ vorsetzen (hh) z. E. wenn man folgende Verwechselungen der Resolution:



so

(hh) Dergleichen kan man auch bey Verwechselung der Harmonie vor der resolution thun, welches wir allhier, weil es oben übersehen worden, nachhohlen wollen. Also kan man folgende, allbereit oben angeführte natürliche Verwechselungen der Harmonie:

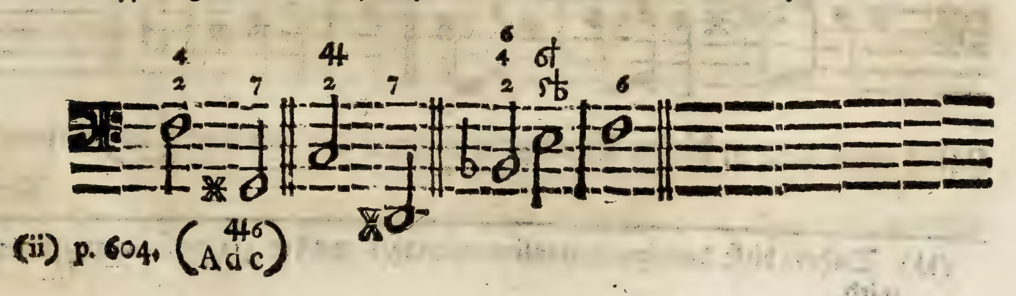


Durch

so entstehet bey dem ersten Exempel statt des vorigen ordinairen Accordes, oder statt der vorigen 5tæ perfectæ, eine 5ta imperfecta, welche die 6te bey sich führet, mithin treffen die Claves dieses Accordes nicht mehr mit denen Clavibus $\left(\begin{smallmatrix}6\\e\end{smallmatrix}\right)$ überein, worein natürlich solte resolviret werden. Die beyden letzten Exempel behalten zwar die Harmonie einer 6te, wie vorher; allein weil diese 6ten, majores worden, statt das sie vorhin minores waren, so treffen die Claves ihrer Accorde wiederum nicht accurat mit denen Clavibus $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\c\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\f\end{smallmatrix}\right\}$ überein, worein natürlich solte resolviret werden. Muß man also dergleichen Exempel von der allgemeinen Regel ausnehmen, und selbige vor gut passiren lassen, weil sie nicht allein richtig resolviren, sondern auch die wichtigste Differenz der verwechselten Clavium nur in einen accidentalen ✱ bestehet.

§. 63. Wir kommen nunmehro zum 4ten puncte dieses Capitels, welcher von der Anticipation des Transitus im Basse handelt. Oben in der Nota (d) haben wir allbereit gesehen, was Anticipatio Transitus in denen Ober-Stimmen war. Es ist auch allda ein einzig Exempel (ii) einer Anticipation des Transitus im Basse mit eingeflossen, und eben diese Anticipation müssen wir allhier gründlich ausführen, weil sie nicht allein bey
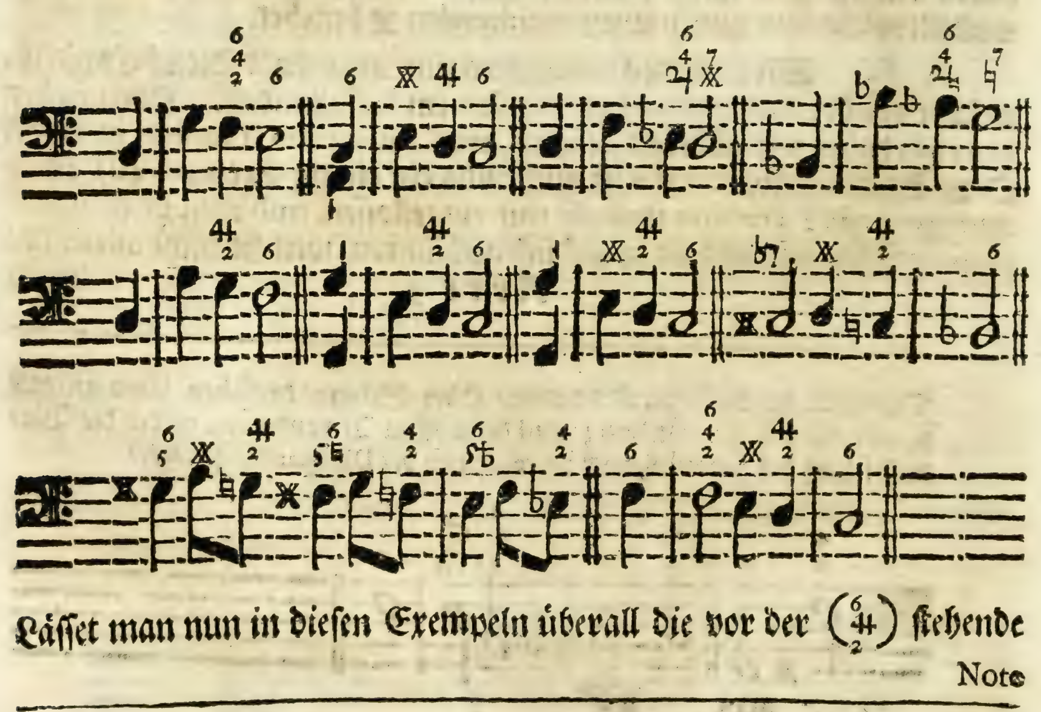
Durch ein, vor die Basin, oder vor eine Ober-Stimme derselben, hinzu gesetztes ✱. also wie folget, verändern; weil dergleichen Veränderung weder die Verwechselung des Accordes, noch die resolution der Dissonantien hindert?



(ii) p. 604. $\left(\begin{smallmatrix}4\,4\,6\\A\,d\,c\end{smallmatrix}\right)$

denen harmonischen Sätzen viele notable Casus verursachet, sondern auch mit der Verwechselung der Harmonie vielfältig vermischet wird. Absonderlich gehet im Recitativ fast keine Zeile vorbey, da man gedachte Anticipation nicht häufig findet.

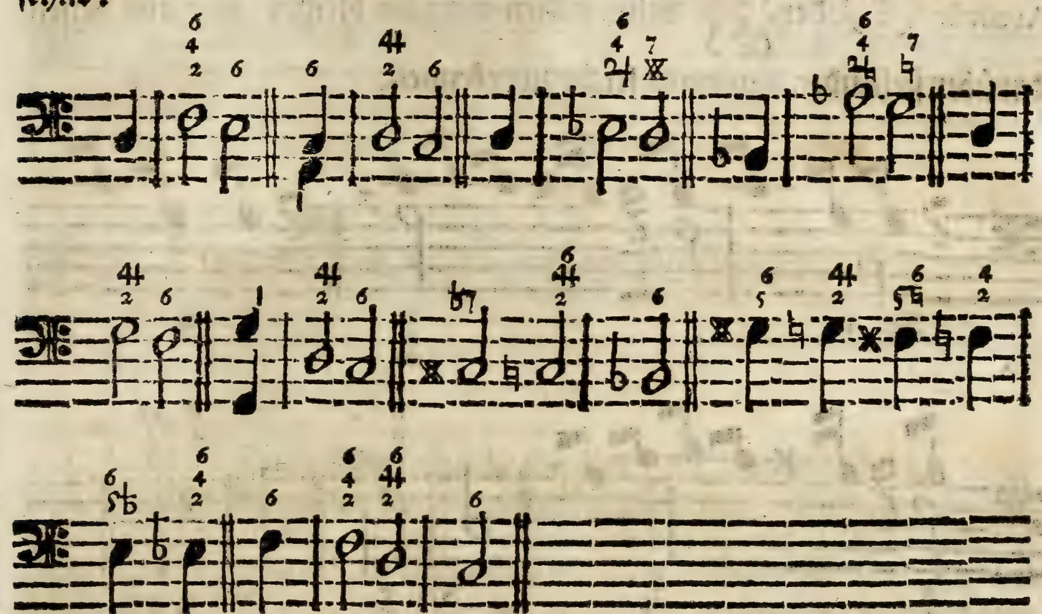
§. 64. Nachdem wir nun schon wissen, was Anticipatio Transitus sey, so fragen wir hier kürtzlich, auff wie vielerley Arth diese Figur in der Basi des Accordes gebrauchet werde? Antwort: Sie wird bey allen denenjenigen Fällen gebrauchet, wo der Bass ordentlicher Weise aus der 3e majori, oder auch minori, einen gantzen Ton unter sich per transitum in die 4te maj. (kk) gehen kunte. z. E. In allen folgenden, mit Fleiß ausgesuchten Sätzen gehet überall der Bass aus der 3e einen gantzen Ton unter sich in die 4te maj.



Lässet man nun in diesen Exempeln überall die vor der ($\frac{6}{4\atop 2}$) stehende Note

(kk) Dahero diese Anticipatio transitus niemahls mit der 4ta perfecta angebracht wird.
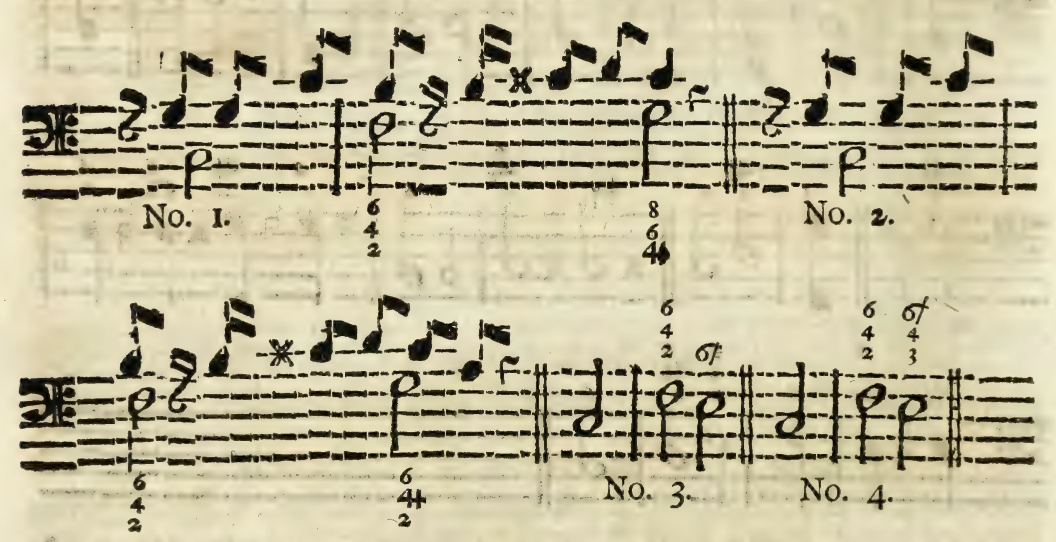
Note weg, und anticipiret solchergestalt den Transitum, so kommen uns verschiedene frembde Sätze (ll) zu Gesichte, die mancher vor übel fundirte Libertäten möchte ansehen, so lange ihm die raisons davon verborgen seynd:



§. 65. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Transitus No. 1. und No. 2. werden zuweilen bey Expression harter Worte im Recitativ gebrauchet. Ihr Fundament beruhet auff der Verwechselung der Harmonie. Denn an statt daß in besagten Exempeln der Clavis f. natürlich unter sich in dem Clavem e. resolviren solte, auff die Arth, wie No. 3. und No. 4. ausweisen; so vertauschet er hingegen diesen Clavem e. gegen eine Ober-Stimme seines Accordes, nehmlich g. und zwar auff solche Arth, daß die Claves
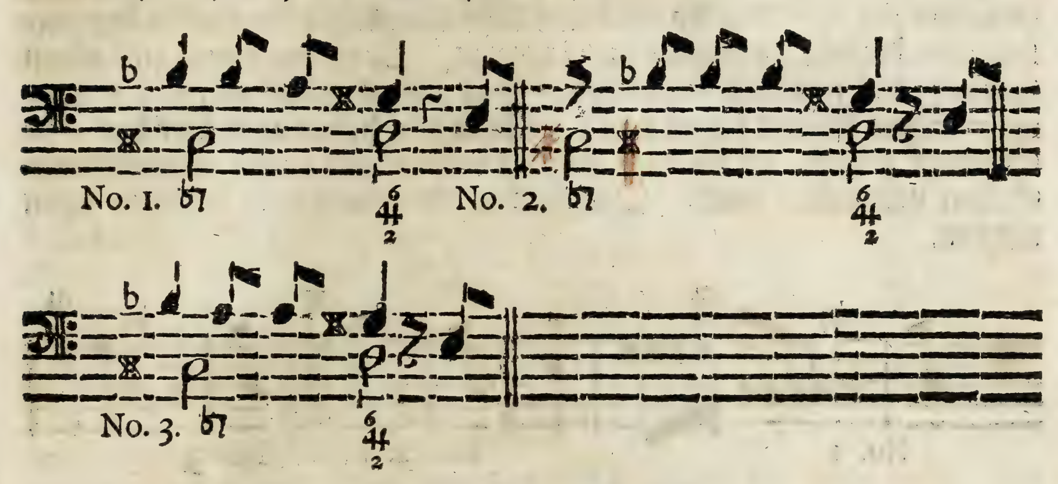
(ll) Davon wir einige schon in der Ersten Abtheilung dieses Buches C. 3. angeführet, und man also hier das Fundament derselben findet.

Claves dieses verwechselten Accordes $\left\{\begin{smallmatrix}8\\6\\4\sharp\\g\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\\g\end{smallmatrix}\right\}$ mit dem Haupt-Accorde $\left(\begin{smallmatrix}6\sharp\\e\end{smallmatrix}\right)$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\sharp\\4\\3\\e\end{smallmatrix}\right\}$ vollkommen einerley bleiben, wie aus denen darüber stehenden Signaturen leicht zu erkennen:



§. 66. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Transitus No 1. und No. 2. kommen gleichfalß öffters vor, da es denn scheinet, als wenn die ♭7. defic. nicht gebührend resolvirete. Denn in dem ersten Exempel berühret sie die 6te, worein sie natürlich resolviren solte, nur mit einem kurtzen Nötgen, im andern Exempel aber überspringet sie diese resolution gar. Allein es ist dieses nichts anders, als eine allzulange Auffhaltung der ♭7. defic. worüber die folgende 6te per Ellipsin gar weggelassen wird, welcher Freyheit sich der Componist zuweilen bey Expression harter Worte bedienet. Dahero ist diese Ellipsis nicht allein excusabel, sondern sie machet vielmehr den Satz schöner, indem der locus resolutionis gleichwohl nicht erman-

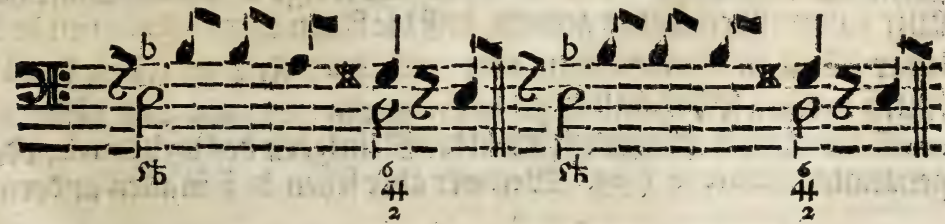
ermangelt, (mm) in welchen sie natürlicher Weise hätte resolviren können und sollen, nach dem Exempel No. 3.



§. 67. Das unten folgende Exempel No. 1. ist oben §. 33. h. c. als eine Verwechselung der Harmonie angesehen worden. Hier aber können wir es als eine Anticipationem Transitus bey der verwechselten resolution einer b7. defic. ansehen. Denn daß die resolution dieser b7. defic. auff folgende Arth könne verwechselt werden, wie No. 2. ausweiset, solches haben wir oben §. 58. gesehen. Gehen wir nun von diesen Satze weiter per transitum,

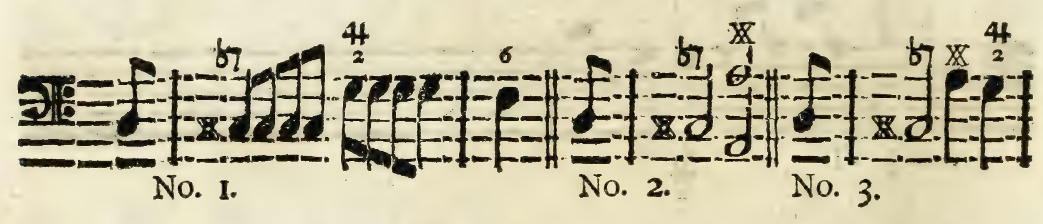
Ssss

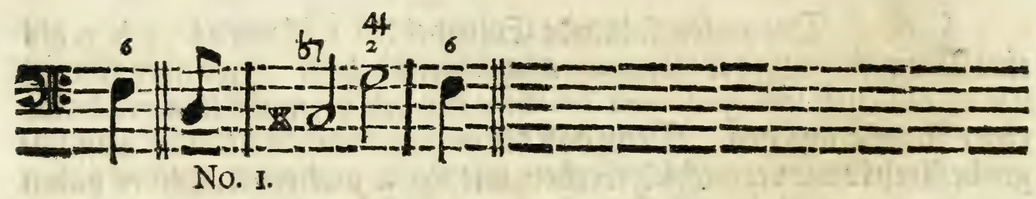
(mm) Dahero man dergleichen Verfahren mit der 5te min. nicht gut heissen könte:



weil der locus resolutionis allerdings hier ermangelt, indem die 5♮. nicht in die 4tam a. resolviren kan und solchergestalt diese Ellipsis kein richtig Fundament hätte.

ktum, wie No. 3. ausweiset, und lassen hernach die mittlere Note weg, damit der Transitus anticipiret werde: so bekommen wir wiederum das erste Exempel No. I. Wir dürffen uns diese überflüßig scheinende doppelte Defension dieses Satzes nicht dauren lassen. Denn wir sehen nicht allein hieraus, daß mancher musicalischer Satz zuweilen aus mehr, als einer raison seinen Grund haben kan, sondern wir haben auch hier das erste Exempel gehabt, da die Anticipatio Transitus mit denen verwechselten Sätzen vermischet wird. Dergleichen Casus wir bald mehrere sehen werden.
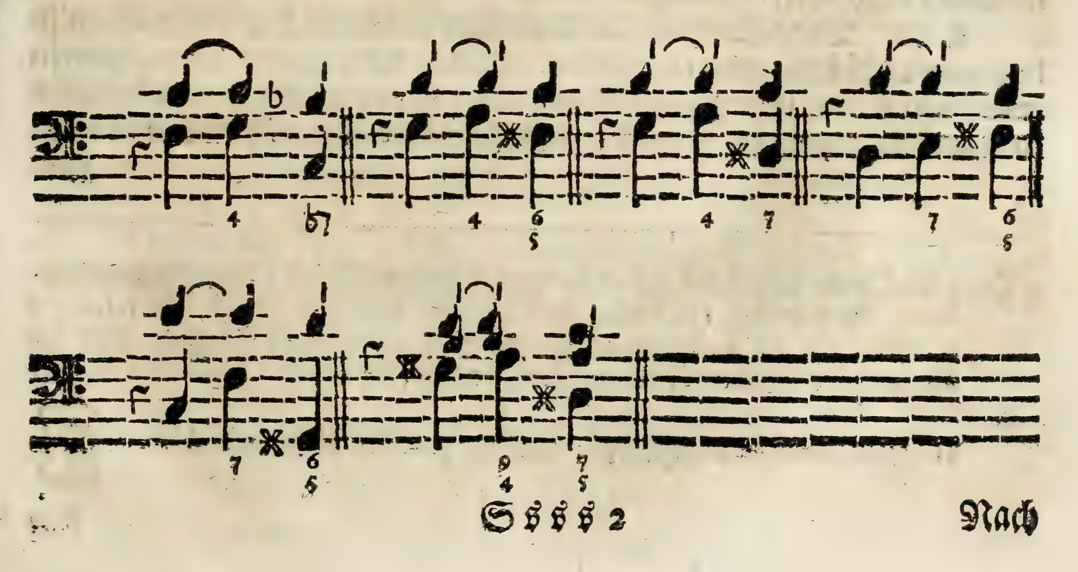




§. 68. Wir wollen hier ein wenig ausweichen, und etwas von denen bekandten resolutionibus Dissonantiarum in Dissonantias gedencken, weil sie mit der Anticipatione Transitus des Basses einige Verwandschafft haben. Wir haben allbereit oben gedacht, daß die Alten ihre Dissonantien ordentlicher Weise in Consonantien, oder nach ihrer Arth zu reden, den Ubellauth in einen Wohllauth zu resolviren pflegten, und auff dieser Accuratesse beruhet allerdings ein Theil der Reinigkeit des Styli Gravis, oder so genannten Allabreve (nn). Weil wir aber sehen, daß in allen andern Stylis

(nn) Ob sich gleich einige Autores nicht so stricte daran zu binden pflegen.

lis von dieser Accurateſſe abgegangen, und ohne Bedencken die Diſſonantien wieder in Diſſonantien reſolviret werden: ſo fragen wir allhier (1) aus was vor Fundament, und (2) auff wie vielerley Arth dieſes geſchehen könne?
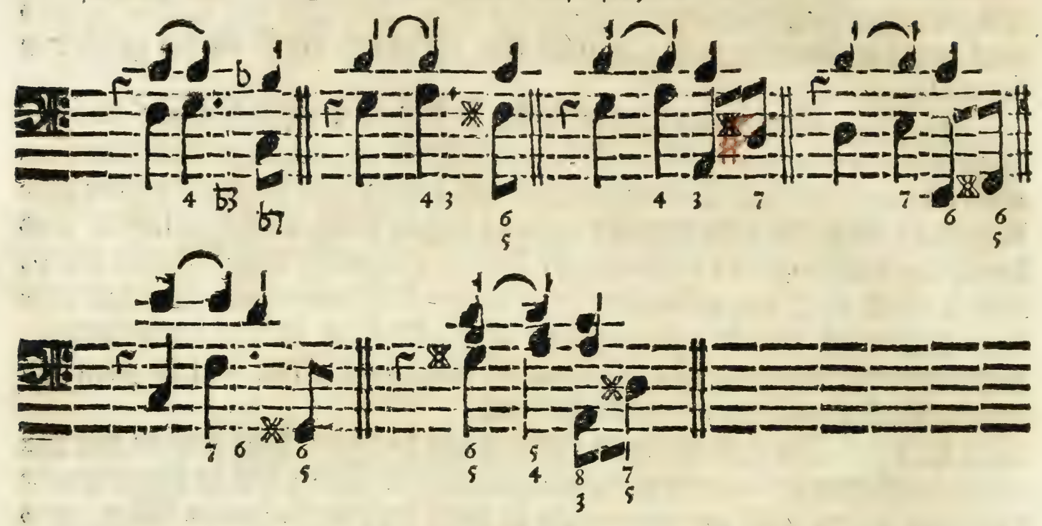
§. 69. Das erſtere betreffend, ſo haben dergleichen reſolutiones Diſſonantiarum in Diſſonantias mit der bißherigen Anticipatione Tranſitus einerley Fundament. Denn gleichwie bey dieſen anticipirten Tranſitu eine Note des Baſſes, die von rechtswegen da ſtehen ſolte, auſſen gelaſſen, und davor die nachfolgende diſſonirende Note anticipando angeſchlagen wird: eben ſo wird auch bey gedachter Reſolutione Diſſonantiarum jederzeit eine Note des Baſſes, welche ordentlicher Weiſe da ſeyn ſolte, überſprungen, und davor die nachfolgende diſſonirende Note anticipiret. Und zwar geſchiebet ſolches auff zwey notable Arthen.

§. 70. Die erſte Arth iſt dieſe, wenn der Baſſ, ſtatt daß er biß zur reſolution ſeiner Diſſonanz liegen bleiben, und alsdenn erſt in die folgende Diſſonanz gehen ſolte, er anticipando in dieſe letztere Diſſonanz fället, und ſolchergeſtalt eine Note, oder einen Theil der vorhergehenden Note auſſen läſſet. Alſo ſolten z. E. folgende bekandte reſolutiones Diſſonantiarum in Diſſonantias:



 Nach

Nach dem antiqven Fundament also stehen.
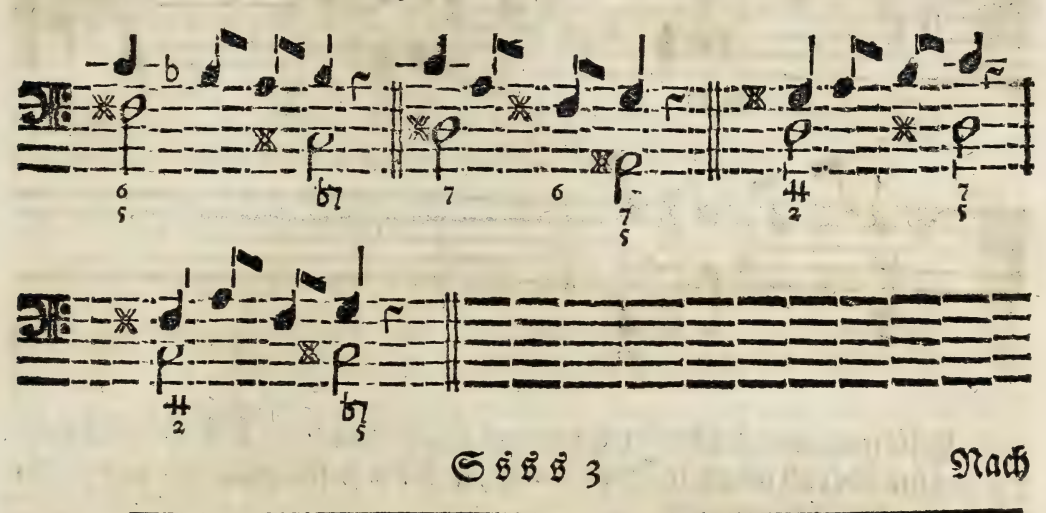


Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, so finden sich überall die weggelassenen puncte oder Noten, und die geschehene Anticipationes der folgenden Dissonanz.

§. 71. Die andere notable Arth einer resolution der Dissonantien in Dissonantien ist diese, wenn der dissonirende Bass denjenigen Clavem, worein er resolviren solte, zwar gleichfalß weg, aber der obern Stimme überlässet (oo), und dagegen eine frembde, und gleichsam unnatürliche oder nicht zum

(oo) Auff solche Weise bekommen wir eine besondere Arth der verwechselten Resolution, da nehmlich von demjenigen Accorde, woeein natürlich solte resolviret werden, nur die 2. Haupt-Claves in der Verwechselung behalten, statt der übrigen aber frembde Claves aus dem, nach der natürlichen Resolution folgenden 3ten Accorde angeschlagen werden. z. e. der obige erste Accord { c a d fis }

solte

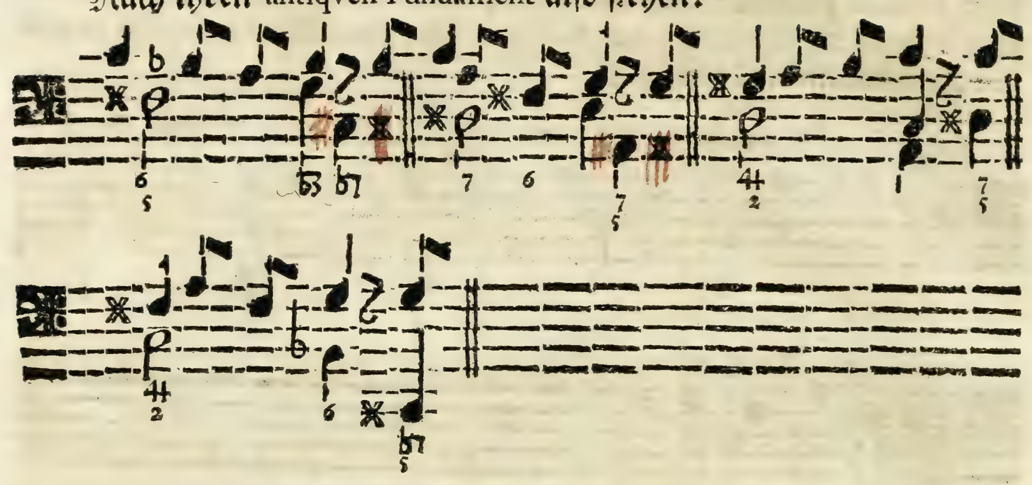
zum Ambitu gehörige Dissonanz anticipando anschläget, ehe es Zeit war. Also solten z. E. folgende, im Recitativ oder sonst bey Expression harter Worte vorkommende Sätze:



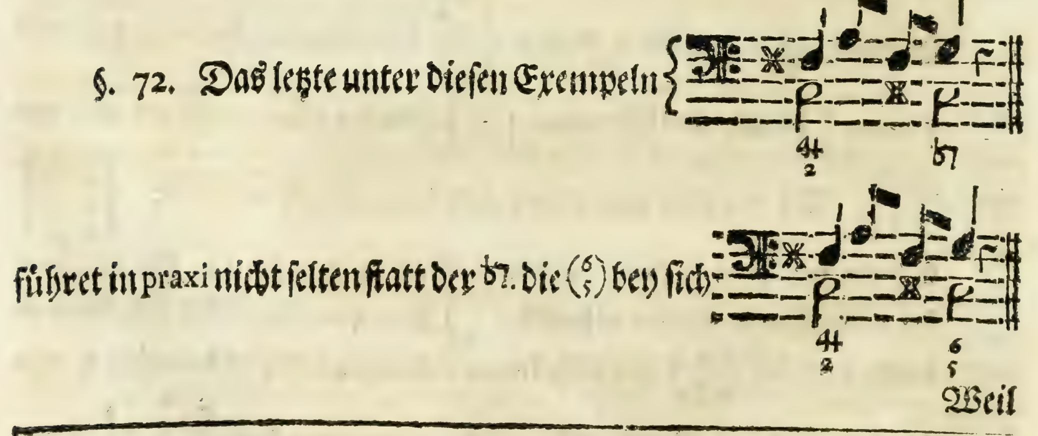
solte natürlich also resolviret werden $\left\{\begin{matrix}b\\g\\d\\g\end{matrix}\right\}$ in welcher Resolution die 2 Haupt-Claves $\left[\begin{matrix}b\\g\end{matrix}\right]$ seynd, weil die 5t. min. $\left[\begin{matrix}c\\fis\end{matrix}\right]$ in diese 2. Claves natürlich resolviret $\left[\begin{matrix}c & b\\fis & g\end{matrix}\right]$ Da nun aber unser obiges erste Exempel also resolviret: $\left\{\begin{matrix}c & b\\a & g\\d & e\\fis & cis\end{matrix}\right\}$ so findet man zwar in diesen resolvirten Satze die gedachten 2. Haupt-Claves der natürlichen Resolution nehmlich $\left(\begin{matrix}b\\g\end{matrix}\right)$ hingegen aber finden sich dabey 2. frembde Claves, $\left(\begin{matrix}e\\cis\end{matrix}\right)$ und diese kommen eben aus dem 3ten Accorde her, welcher erst nach dem natürlich resolvirten Satze also folgen solte: $\left\{\begin{matrix}c & b & b\\a & g & g\\d & d & e\\fis & g & cis\end{matrix}\right\}$ Denn

wenn

Nach ihren antiqven Fundament also stehen:



Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, so finden sich wiederum die überall weggelassenen Noten, und die geschehene Anticipationes der folgenden Dissonantien.



§. 72. Das letzte unter diesen Exempeln führet in praxi nicht selten statt der ♭7. die $\binom{6}{5}$ bey sich

Weil

---

wenn man von diesen 3. Sätzen den mittelsten weg lässet, und anticipiret den dritten Satz: $\left\{\begin{matrix} c & b \\ a & g \\ d & e \\ fis & cis \end{matrix}\right\}$ so bekommet man eine Resolution der Dissonantien in
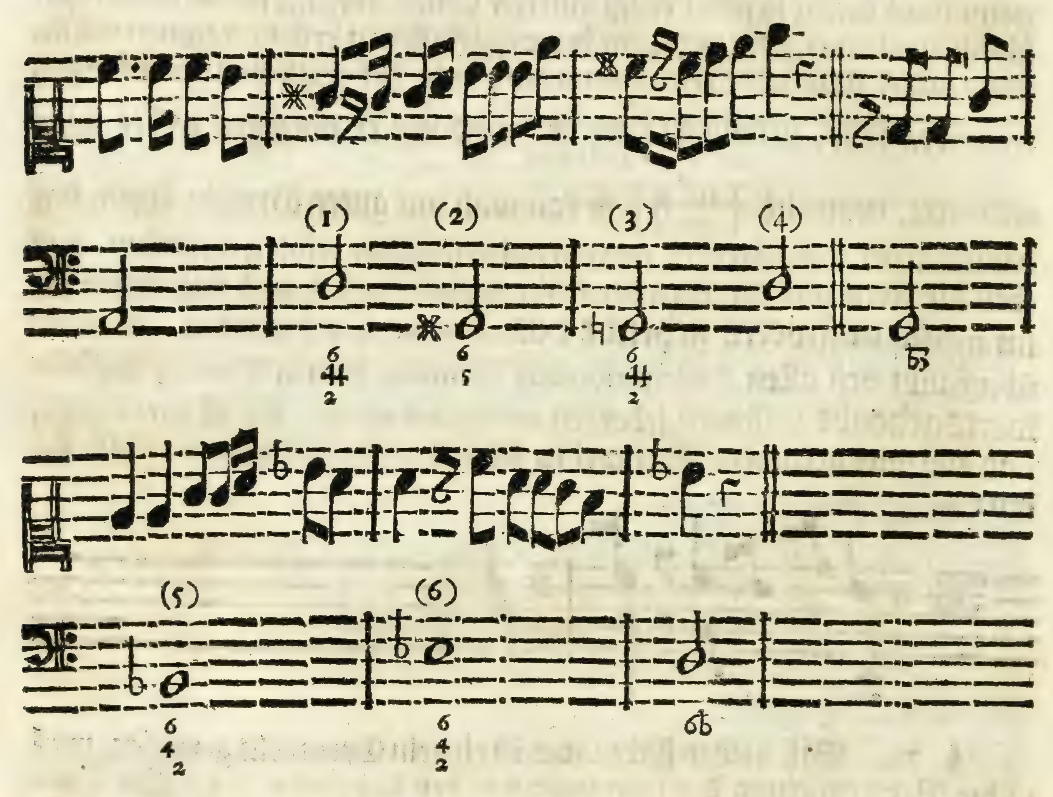
weil nun in diesen Fall derjenige Bass-Clavis, nehmlich das H. oder B. worein natürlich solte resolviret werden, in dem Accorde { 6 5 cis } gar nicht zu finden, und folgbar mit dem oben angegebenen Fundament einer verwechselten Harmonie nicht entschuldiget werden kan, so scheinet es zwar, als wenn man diesen in praxi eingeführten Casum vor seine per abusum eingeschlichene libertæt, oder negligenz der weggelassenen ♮7 defic. rechnen müste: untersuchet man aber etwas genauer, wie der Satz von rechtswegen resolviren solte, nehmlich { 4 6 6 5 ✱ / c H cis d } und wie er hingegen in der That resolviret, nehmlich { 4 6 5 ✱ / c cis d } so kan man mit guten Grunde sagen, daß darinnen der Bass-Clavis H. worein natürlich solte resolviret werden, auff eben die Arth und mit eben der raison aussengelassen, und statt dessen die im transitu auffwerts gehende Dissonanz anticipiret worden, gleichwie überhaupt bey allen Anticipationibus Transitus, die im Transitu niederwertsgehende Dissonanz jederzeit anticipiret wird. Es ist par ratio da, und also solte gedachtes Exempel in seinem antiquen Fundament also stehen:

§. 73. Biß hieher haben wir in einzeln Exempeln gewiesen, was 1.) die Verwechselung der Harmonie vor der Resolution. 2.) Die Verwechselung der Resolution selbst, und 3.) die Anticipatio Transitus nebst ihren anverwandten Sätzen vor Dinge seynd. Weil aber diese 3. Stücke in praxi und sonderlich in Recitativ offt dergestalt an einander hangen,

und

in Dissonantien, nach der oben beschriebenen andern Arth die übrigen oben angegebenen Exempel haben einen gleichen Ursprung.

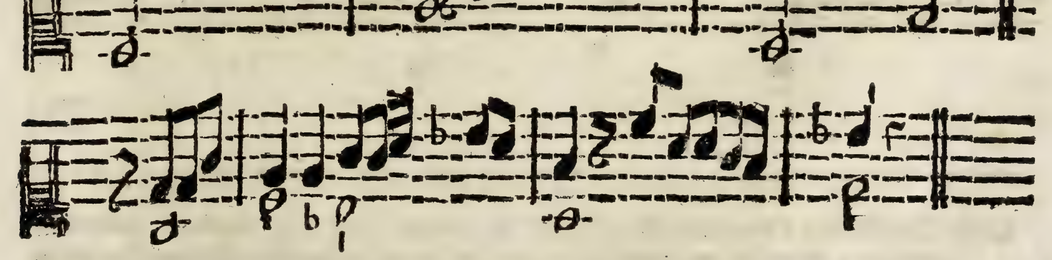
und gleichsam in einander geschlossen seynd, daß ein Anfänger neue Schwührigkeit findet, die Raison und das Fundament solcher Säze zu unterscheiden: so wollen wir allhier einige zusammenhangende Exempel dieser Arth beyfügen, und selbige nach Anweisung der über denen Baß-Noten gesetzten Ziffern auff folgende Arth analysiren:



Die Note (1.) ist ein Transitus anticipatus, indem der Accord (✱ e) hätte sollen vorhergehen. Bey der Note (2.) verkehret der transitus anticipatus seine Harmonie, und zwar dergestalt, daß die Claves beyder Accorde (1.) (2.) in der Verkehrung einerley bleiben. Statt daß nun die Note (2.) nachgehends in das A. resolviren solte, so anticipiret sie wiederum den Transitum. (3.) dieser Transitus

solte
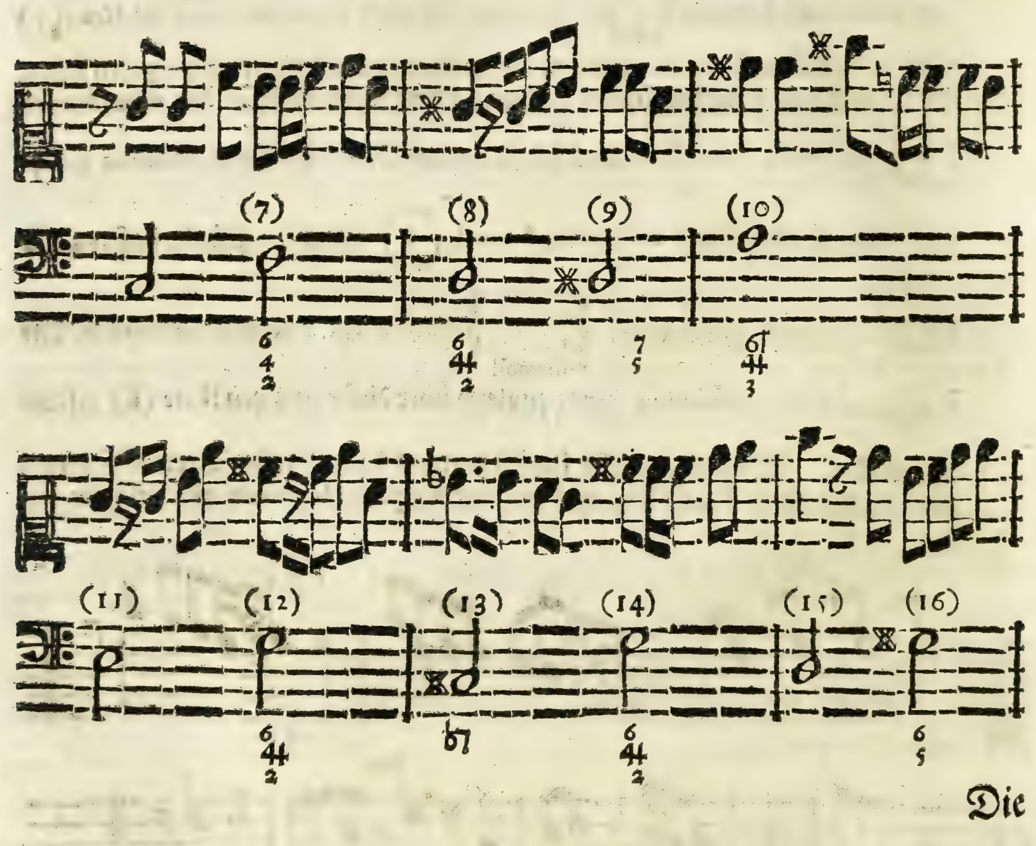
solte nun natürlich in den 6ten-Accord $\begin{pmatrix} d \\ a \\ F \end{pmatrix}$ resolviren, statt dessen aber, verwechselt er seine Resolution mit dem gleichgültigen oder in einerley Clavibus bestehenden ordinairen Accord. $\begin{pmatrix} a \\ f \\ d \end{pmatrix}$ In dem folgenden Exempel zeiget die Note (5.) wieder einen Transitum anticipatum, indem der Accord C. hätte vorhergehen sollen. Statt daß nun gedachte Note (5.) nachgehends natürlich in den 6ten-Accord $\begin{pmatrix} f \\ c \\ A \end{pmatrix}$ resolviren solte, so verwechselt sie bey der Note (6) ihre Resolution gleichfals in den gleichgültigen ordinairen Accord $\begin{pmatrix} c \\ a \\ f \end{pmatrix}$ jedoch dergestalt, daß zugleich der Transitus anticipiret wird: $\left\{\begin{matrix} c \\ a \\ f \\ \text{dismoll} \end{matrix}\right\}$ dahero ein Transitus anticipatus, und eine verwechselte Resolution, beyde zugleich über dieser eintzigen Note (6) zusammen treffen. Statt aller dieser künstlichen und harmoniösen Verwechselungen würden nun obige beyde Exempel in ihrer simpeln Harmonie also gelautet haben:



Diese simpeln Accorde wird man richtig mit allen ihren Clavibus in obigen verwechselten Accorden finden, woraus das Fundament solcher
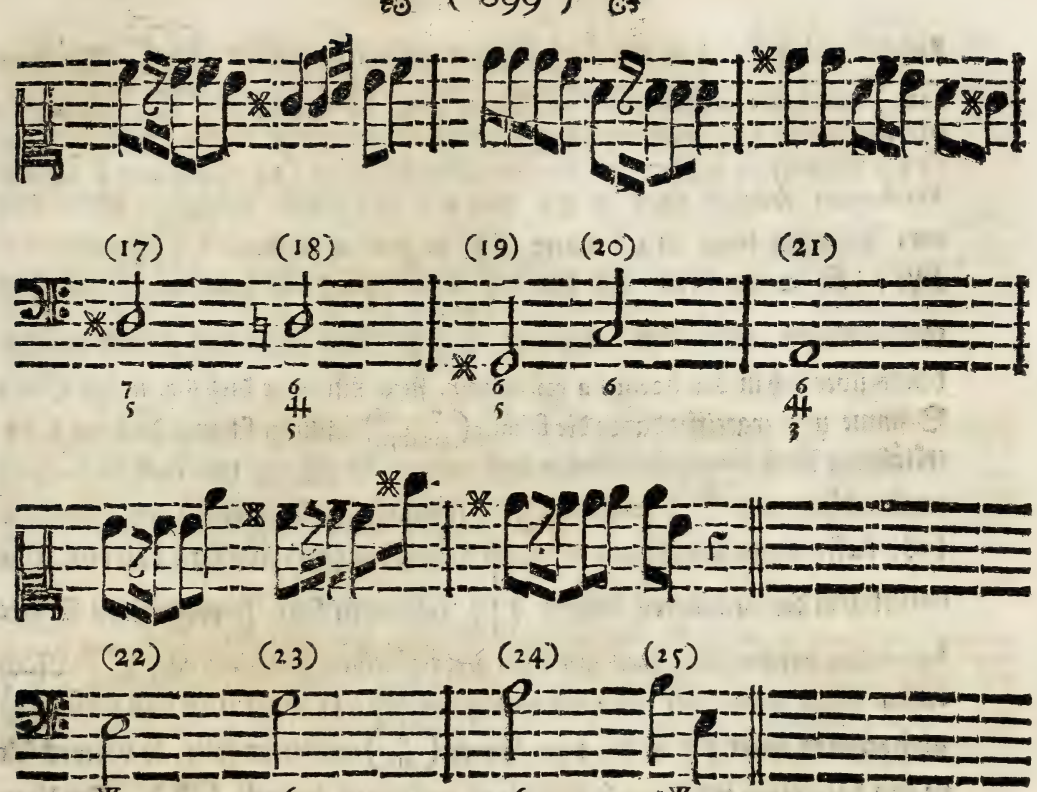
 pro-

proceduren desto mehr erhellet. Es verlohnet sich aber der Mühe, allhier noch ein Exempel zu trenchiren, worinnen die übrigen vornehmsten Casus dieser Arth häuffig, und gleichsam in einander gepfropffet vorkommen: (pp)



Die

(pp) Mit solchen Exempeln ist nicht die Meynung, daß alles Recitativ nothwendig solle und müsse mit dergleichen beständig dissonirenden Sätzen überhauffet werden sondern wir zeigen nur hier, daß solches gleichwohl geschiehet und geschehen kan, so offt es der Componist a propos befindet.
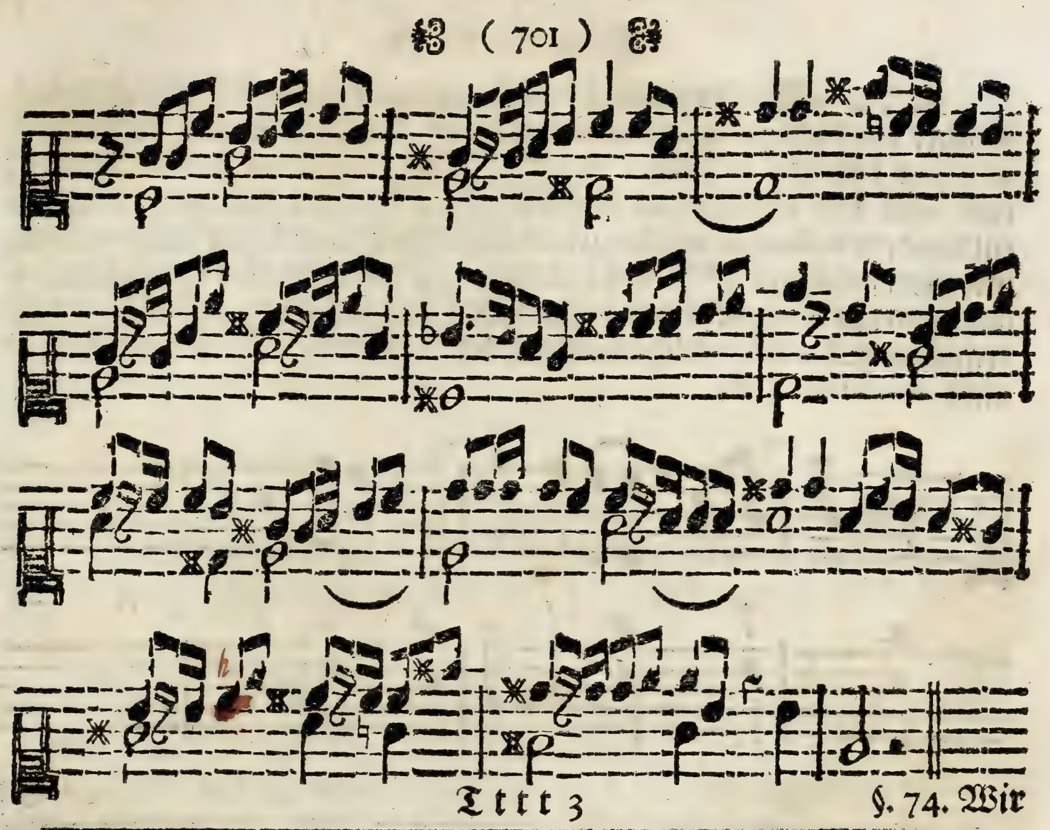


Die Note (7.) ist ein transitus anticipatus, indem der Accord $\left(\begin{smallmatrix}5\\3\\g\end{smallmatrix}\right)$ vorher gehen solte. Statt daß nun dieser Transitus anticipatus unter sich in das $\left(\begin{smallmatrix}\times\\e\end{smallmatrix}\right)$ solte resolviren, so wird der Transitus bey der Note (8) noch einmahl anticipiret. Dieser letztere Transitus solte nun natürlich unter sich in dem Accord $\left(\begin{smallmatrix}6\\c\end{smallmatrix}\right)$ resolviren, statt dessen aber wirfft er dieses c. in die obere Stimme, und anticipiret davor die falsam (9) nach der in vorhergehenden §. 71. erklährten andern Arth einer in die Dissonanz resolvirenden Dissonanz. Diese Note (9) verkehret bey (10) ihre Harmonie richtig nach allen Clavibus des Accordes. Satt daß nun die Note (10) unter sich in den 6ten-Accord $\left(\begin{smallmatrix}6\\g\end{smallmatrix}\right)$ resolviren solte, so verwechselt sie ihre

Resolution bey (11.) in den gleichgültigen ordinairen Accord. $\begin{bmatrix} 5 \\ 3 \\ e \end{bmatrix}$ Die Note (12.) anticipiret wieder den Transitum, und dieser verkehret seine Harmonie bey der Note (13.) nach der oben §. 35. h. c. gegebenen Raison. Diese Note (13.) verwechselt wieder ihre Harmonie bey der Note (14.) nach den doppelten Fundament welches oben §. 33. und 67. angegeben worden. Statt daß nun gedachte Note (14.) unter sich in den 6ten-Accord $\binom{6}{f}$ resolviren solte, so verwechselt sie bey der Note (15.) ihre resolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accord. $\begin{bmatrix} 5 \\ 3 \\ d \end{bmatrix}$ Die Note (16.) solte nachgehends über sich in den Accord a resolviren, sie wirfft aber dieses a. in die Ober-Stimme und ergreiffet davor die falsam $\binom{7}{\text{dis dur}}$ nach der schon gedachten, §. 68. erklährten Arth einer resolvirenden Dissonanz. Statt daß nun diese Note (17) natürlich in das $\binom{*}{e}$ resolviren solte, so anticipiret sie so gleich den Transitum (18) dieser verwechselt seine Harmonie richtig bey (19) und statt daß diese Note natürlich in den ordinairen Accord $\begin{Bmatrix} 5 \\ 3 \\ a \end{Bmatrix}$ resolviren solte, so verwechselt sie ihre Resolution bey der Note (20) mit dem gleichgültigen 6ten-Accorde. $\binom{6}{c}$ Nach diesem folget wieder ein Transitus anticipatus bey (21) und statt daß diese Note nachgehends unter sich in den 6ten-Accord $\binom{6}{\text{gis}}$ resolviren solte, so verwechselt sie ihre Resolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accorde. $\binom{*}{e}$ Die Note (23) anticipiret wieder den Transitum, statt daß nun dieser Transitus natürlich in den Accord $\begin{bmatrix} 6\!\!/ \\ \text{fis} \end{bmatrix}$ resolviren solte, so verwechselt er bey der Note (24) seine Harmonie nach der oben §. 65. gegebenen Raison, und statt daß diese Note (24) wieder unter sich in den Accord $\binom{6}{g}$ resolviren solte, so beschliesset sie mit der freyen Recitativ-Cadenz, von welcher oben §. 54. ausführlich gedacht werden.

Dieses gantze weitläufftige Exempel würde nun in seiner simpeln Harmonie also gelautet haben, wie folget. Welche simple Accorde wiederum mit allen ihren Clavibus, fundamentaliter in gedachten obigen Exempel zu finden, wer beyde gegen einander halten will. (qq)

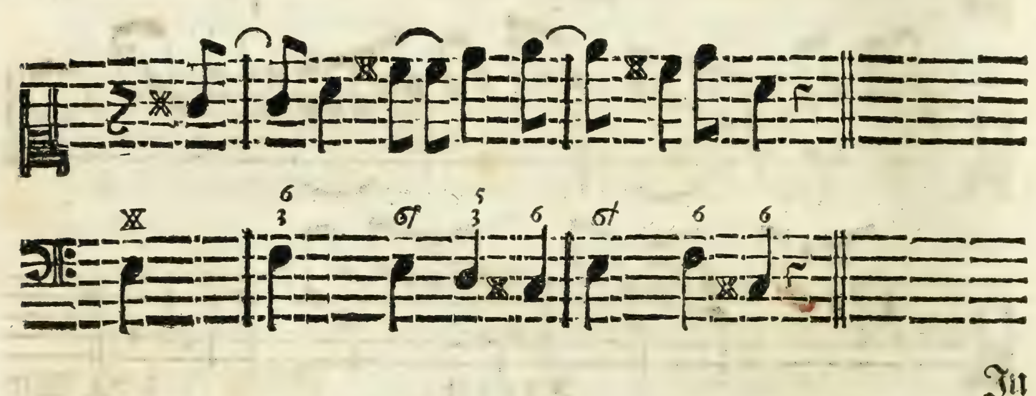
(qq) Bald möchte es Zeit seyn, hier manche unwissende Contrapunctisten zu fragen, ob wohl



 §. 74. Wir

ob wohl der stylus Thetralis seine richtigen Fundamenta besitze oder nicht, und welcher Stylus unter allen wohl mehrere, schönere, und zugleich künstlichere resolutiones seiner Dissonantien habe? Mich düncket, es machet dieses Capitel ein gantz neues Studium vor solche Leuthe aus, die wenig oder gar nichts davon wissen. Ich wurde vor einiger Zeit von einem viel prætendirenden Comnisten auff eine höfliche Arth angestochen, als wenn gewisses Recitativ von meiner Arbeit nicht fundamental gesetzet seyn solte. Als ich aber dem guten Manne die Raisons so lange auff dem Pappiere vormahlete, biß er sie begreiffen, und nicht weiter negiren kunte, so wurde er schamroth, und wuste seine Grandesse mit nichts zu entschuldigen, als mit diesen Worten: Ich müste doch gleichwohl gestehen, daß dieses noch wenige Componisten wisten. Was kan ich aber davor: so muß man denn das tadeln bleiben lassen, und nicht glauben, daß vorsichtige Componisten so leicht etwas ohne Raison setzen. Nachläßigkeiten und Menschliche Fehler ausgenommen, die man bey allen Componisten gar leicht unterscheiden kan.

§. 74. Wir kommen nunmehro zum 6ten puncte dieses Capitels, welcher von der retardation und Anticipation der Ober-Stimmen handelt, und hier brauchet es kurtzer Arbeit. Eine retardation heisset eigentlich eine, aus der allzulangen Auffhaltung (*) der vorhergehenden Note entstandene Dissonanz, welche zu dem folgenden Accorde gar nicht gehöret, und nicht resolviret (**) werden mag. Es werden aber dergleichen retardationes in praxi mehr bey geschwinden, als langsamen (rr) Noten gebrauchet, und werden solchenfalß von dem Accompagnisten selten oder gar nicht attendiret, z. E.



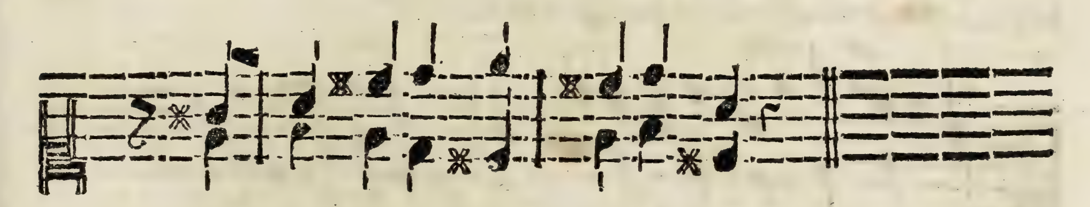
In

* Von retardare auffhalten, verzögern.

** Daher wenn z. e. eine 5t. min. 7me &c. legaliter vorhero bindet, nachgehends aber von ihrer Resolution abbricht, und selbige einer andern Stimme überlässet wie wir oben Exempel gesehen, so ist solches keine retardation, sondern eine Verwechselung der Resolution, die allerdings zu dem Satze gehöret, in der That würcklich resolviret, und im Accompagnement niemahls weggelassen wird.

(rr) Ausgenommen bey exorbitanter Expression harter Worte, da einige retardationes (nicht alle) mit Behutsamkeit gebrauchet, und wegen ihrer langsamen Noten im Accompagnement allerdings nicht mögen übergangen werden, wie wir oben in der ersten Abtheilung c. 3. §. 89. 90. Exempel gesehen. Ubrigens haben wir eben allda die retardation der 5t. superfl. eine Auffhaltung der künfftigen 6te und die Retardation der 7. maj. eine Auffhaltung der künfftigen 8ve genennet,

In diesen Exempel kommen 5. verschiedene retardationes vor. Die erste ist die retardatio 2dæ superfl. über dem Baß-Clave f. die andere ist die retardatio 4tæ perfectæ über dem Baß-Clave e. die dritte ist retardatio 7. maj. über dem Baß-Clave D. die vierdte ist retardatio 9næ min. über dem Baß-Clave cis, und die fünffte ist retardatio 5tæ superfl. über dem Baß-Clave f. in folgenden Tacte. Alle diese dissonirende retardationes kommen aus dem zu langen Auffenthalt der vorhergehenden Noten her, welche zu denen folgenden Sätzen nicht quadriren, und dahero natürlich also stehen, und accompagniret werden sollen:



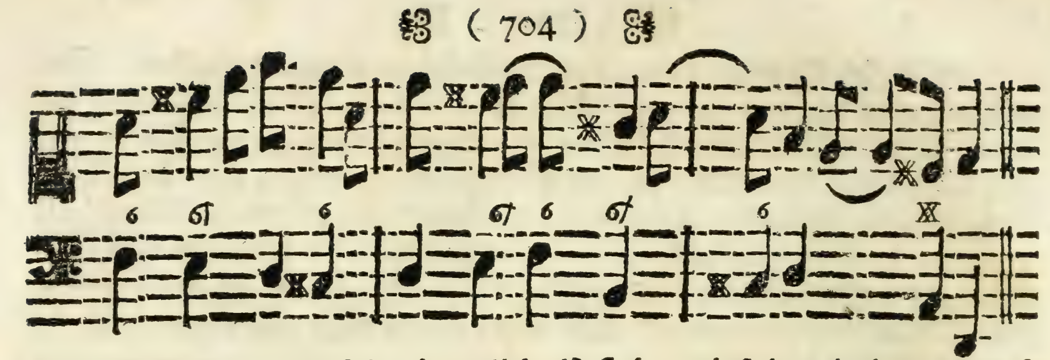
§. 75. Die Anticipation der Ober-Stimmen wird in heutiger praxi gleichfalß sehr offt gebrauchet. Sie kehret aber die Sache umb, und statt daß die retardation die Noten des vorhergehenden Accordes zu lange auffhielte, so eilet sie desto mehr und schläget die Claves des folgenden Accordes voraus an, ehe es Zeit ist. Weil nun dergleichen gemeiniglich bey geschwinden Noten geschiehet, so werden solche Anticipationes gleichfalß im Accompagnement ordentlicher Weise nicht attendiret. (ss) z. E.

Dieses

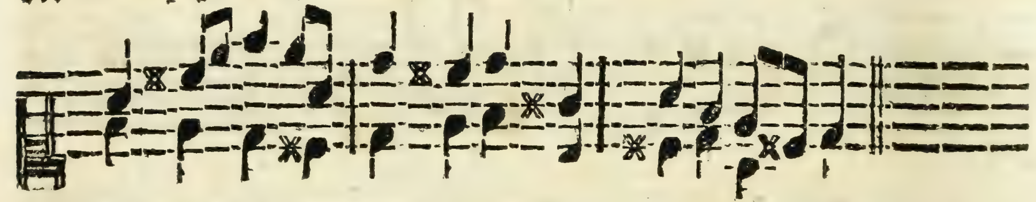
---

nennet, welche beyderley Benennungen in der That einerley seynd. Denn wenn die 2da superfl. oder die 7. maj. active sich auffhält, so entstehet dadurch passive die Auffhaltung der künfftigen 6te und 8ve.
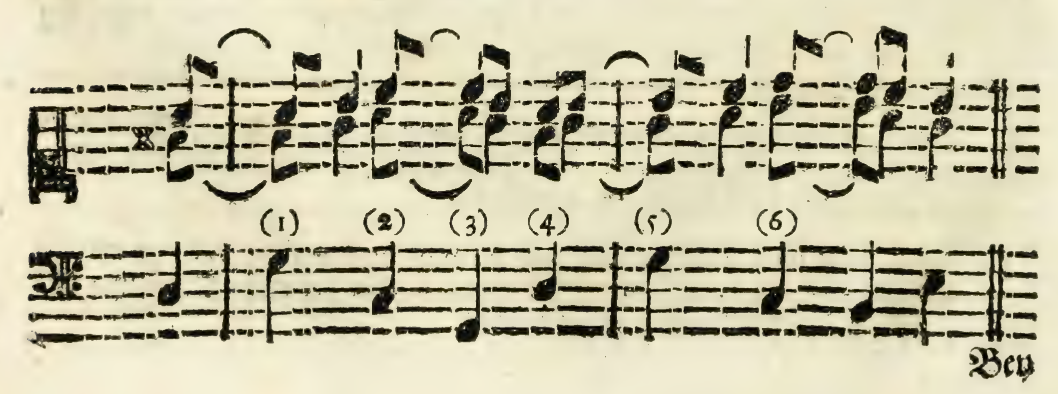
(ss) Daß dergleichen Anticipationes auch im Basse vorkommen, und wie man sie im Accompagnement zu tractiren habe, solches ist in der ersten Abtheilung von p. 372. biß 375. allbereit gezeiget worden.

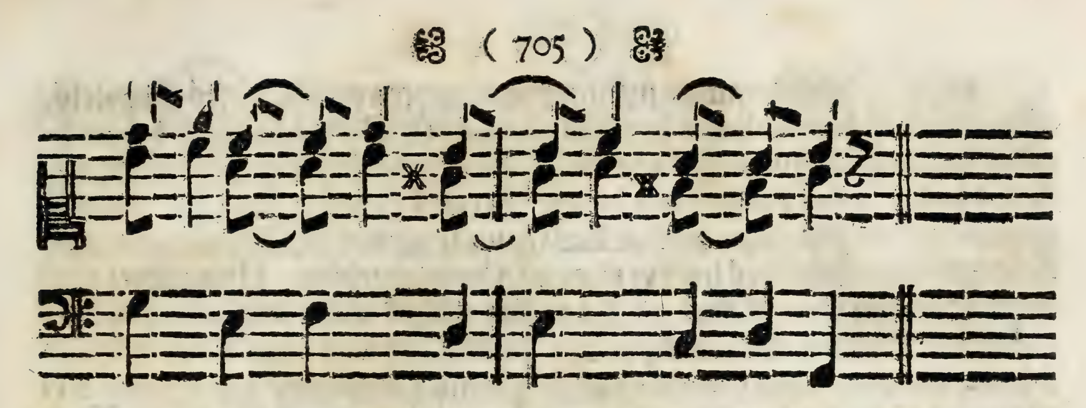


Dieses Exempel solte eigentlich also stehen wie folget, dahero es auch der Accompagnist also accompagniren kan:

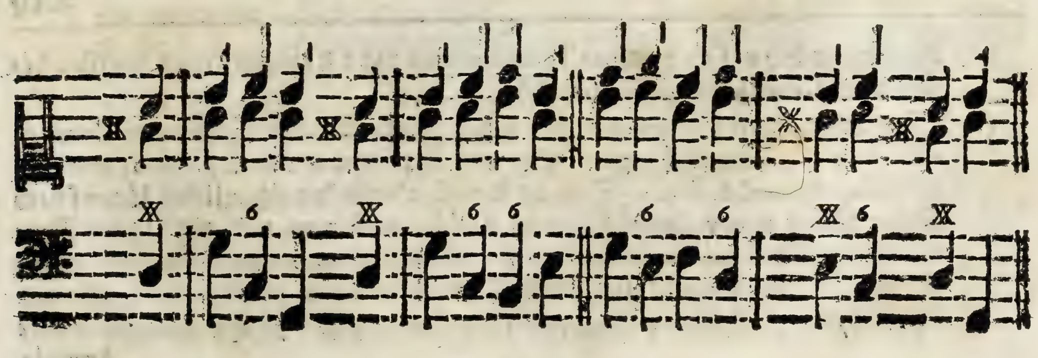


§. 76. Diese beyde Figuren, nehmlich die retardation und Anticipation der obern Stimmen, werden nun in 3. und mehr stimmigen Sachen öffters mit denen Verwechselungen der resolution vermischet, so, daß der Componist nur auff die angefangene Invention der Ligaturen stehet, und es ihm gleich viel gilt, ob bey Continuation derselben, retardationes, Anticipationes, Verwechselungen der resolution, oder gar ordentliche resolutiones der Dissonantien entspringen. z. E.
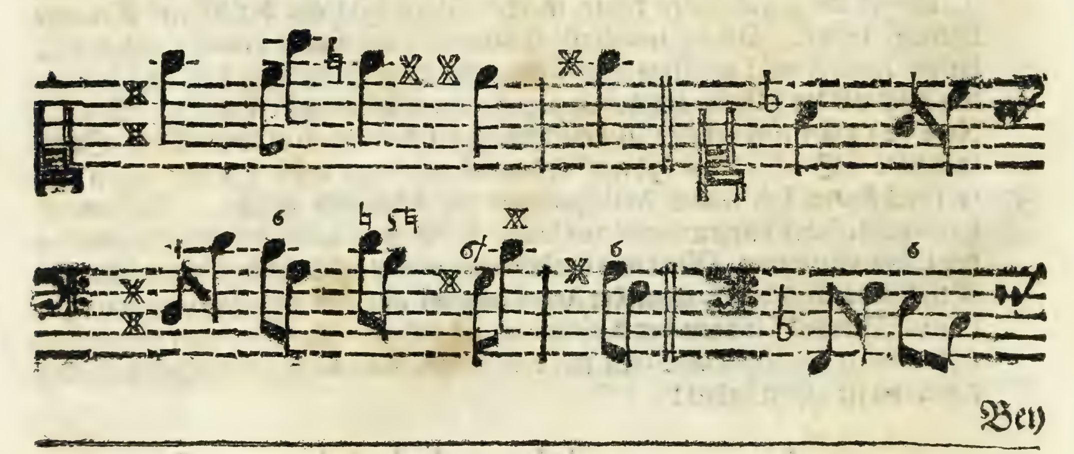




Bey der Note (1) ist zwar der Gang der obern Stimme aus dem a. ins h. vor eine verwechselte Resolution der obern Stimmen zu rechnen, weil besagtes a. gar wohl gebührend ins g. resolviren kunte, welcher Clavis hingegen der Mittel-Stimme überlassen wird. Allein die unterste stimme fis bey besagter Note (1) ist eine zu diesem Accord nicht gehörige Retardation, die keine Resolution hat, und folgbar bey geschwinder Mensur im Accompagnement nicht attendiret wird. Bey der Note (2) geht eine richtige Verwechselung der Resolution in denen Ober-Stimmen vor. Bey der Note (3) wird ordentlich resolviret und bey denen Noten (4.) (5.) (6.) finden sich lauter Anticipationes der folgenden Sätze. Das andere Exempel bestehet durchgehends aus denen so offt gebräuchlichen Anticipationibus der Ober-Stimmen. Weil nun beyde Exempel eine geschwinde Mensur haben, so ist nichts daran gelegen, wenn der Accompagnist alle diese retardationes, Anticipationes, Verwechselungen der Resolution und ordentliche resolutiones übergehen, und nur ihre fundamental-Noten mit dem fortgehenden Basse anschlagen will, eben als wenn sie also stünden:



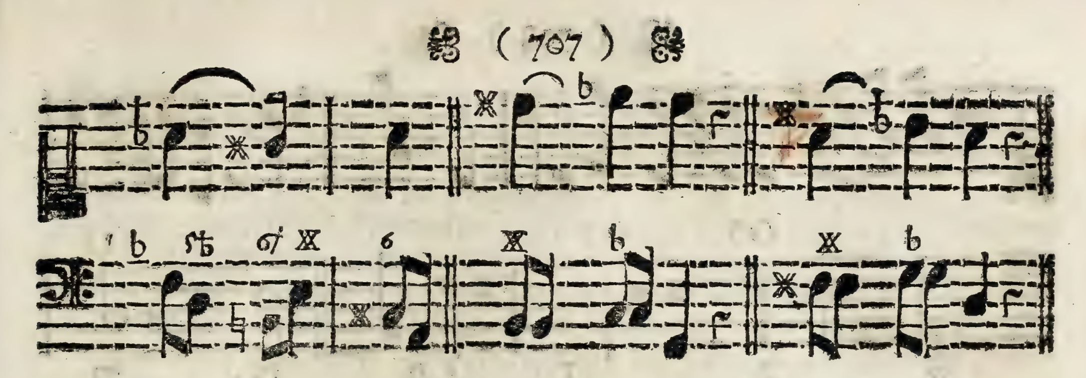
§. 77. Wir kommen nummehro zum 7ten puncte dieses Capitels, allwo wir von der resolution der Dissonantien bey Verwechselung der musicalischen Generum zu handeln haben. Es ist bekandt, und haben wir allbereit in der ersten Abtheilung dieses Werckes gedacht, daß die Alten 3. Genera Musices gehabt, nehmlich das Genus Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum, welches letztere über 30. Claves gezehlet. Ungeachtet uns nun diese alten Genera heut zu Tage gar nichts mehr angehen (tt): so haben wir doch den alten Gebrauch behalten, daß wenn wir einen von unsern 12 Chromatischen Clavibus zwischen denen Lineen auff 2. differente Arthen nach einander bezeichnet sehen, so sagen wir, es sey solches eine Verwechselung der musicalischen Generum (uu). z. E.



Bey

(tt) Weil wir ja bey unsern heutigen Temperaturen nur einen eintziges in 12. Clavibus bestehendes Genus Chromaticum haben.

(uu) Die Alten kunten dieses mit recht sagen, weil es bey ihnen differente Claves in differenten Generibus waren. Bey uns aber seynd es einerley Claves in einem eintzigen Genere Musico. Dahero wir allerdings den eigentlichen Unterscheid solcher Sätze in dem unterschiedenen Ambitu modorum, und nicht in der Verwechselung der Generum suchen solten. Nur scheinet es uns solchenfalß (welch Wunder!) an einem Musicalischen Termino technico zu ermangeln, wie wir eigentlich die gleichsam e Diametro einander entgegen gesetzte Harmonie oder Accorde



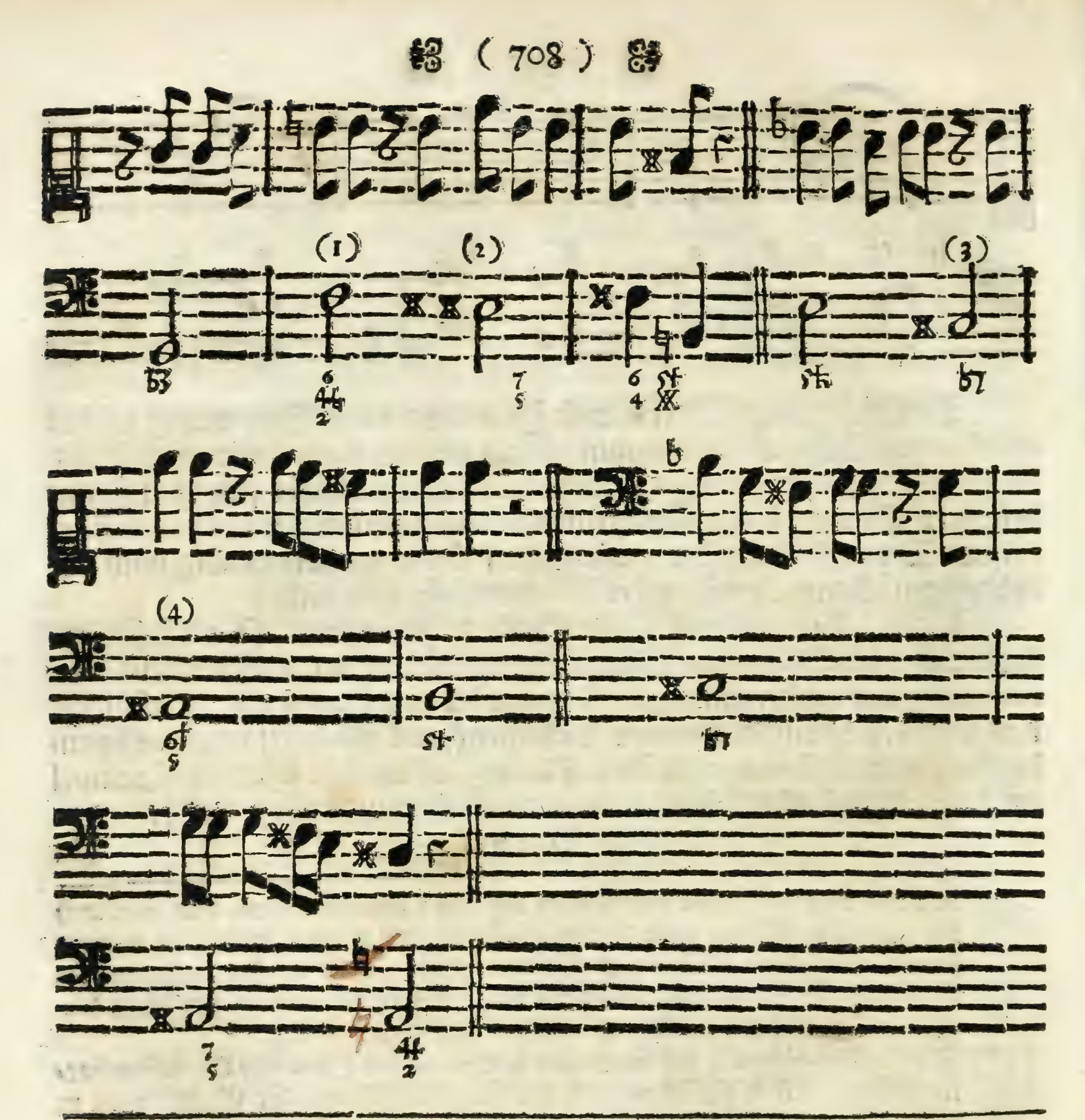
Bey dieser eingeführten, und schon bekandten Benennung solcher exorbitanten Sätze wollen wir nun allhier bleiben, damit wir ohne Weitläufftigkeit zu unsern propos gelangen, welches in dieser eintzigen Frage bestehet: Ob wohl eine anschlagende Dissonanz bey dergleichen darauff erfolgten Verwechselung der musicalischen Generum nothwendig nach der bißherigen allgemeinen Regel resolviren müsse, oder nicht?

§. 78. Hierauff mit Unterscheide zu antworten, so entstehet bey dieser, nach der Dissonanz erfolgten Verwechselung der musicalischen Generum, entweder wiederum eine Dissonanz, oder eine Consonanz. Geschiehet das erstere, so brauchet es keines Besinnens, und resolviret man nothwendig die letztere Dissonanz nach ihrer Natur. Man sehe folgende Exempel an, dergleichen sonderlich im Recitativ vorzukommen pflegen (*):

Uuuu 2 In

Accorde solcher different bezeichneten einerley Clavium nennen, und hierdurch die eigentliche Distanz zwey solcher Modorum von andern, mehr oder weniger verwandten Modis Musicis unterscheiden solten. Wir werden unten im 5ten Capitel dieser Abtheilung Gelegenheit bekommen, ein mehrers von dieser Materie zu sagen gedencken, biß dahin wir es verspahren wollen.

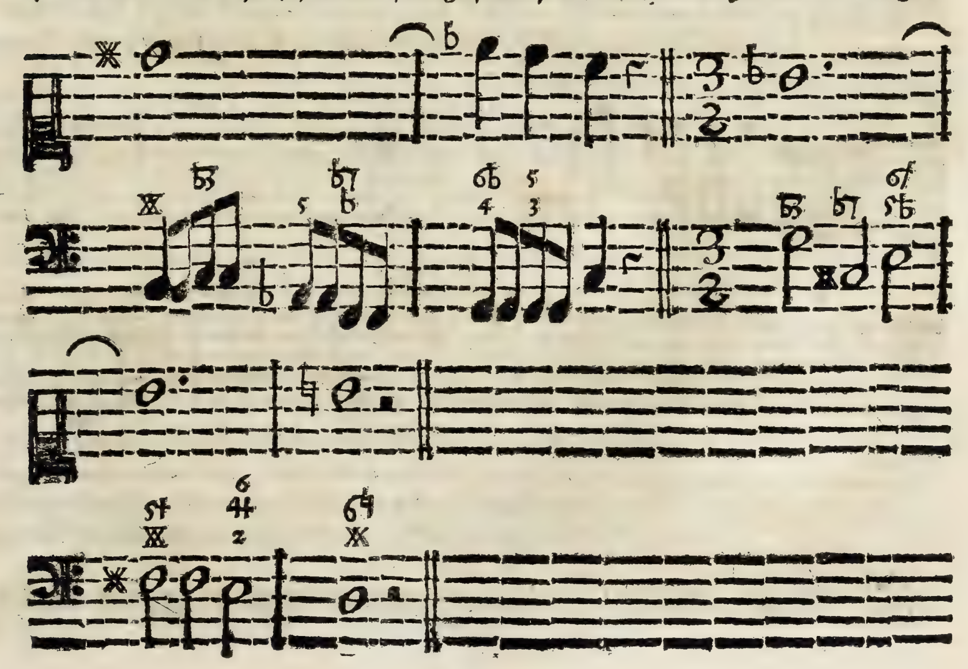
(*) Die Practici bedienen sich iezuweilen solcher harten Sätze bey Expression harter Worte, als des Schmertzes, der Verzweiffelung, der Grausamkeit ꝛc. wobey sie so viel möglich auff das Cantabile der Singestimme sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie überlassen. In vollstimmigen Sachen practiciret man dann und wann dergleichen auch, allein es muß mit besonderer Behutsamkeit geschehen, damit wenigstens keine Singestimme unnatürliche Intervalla bekomme.



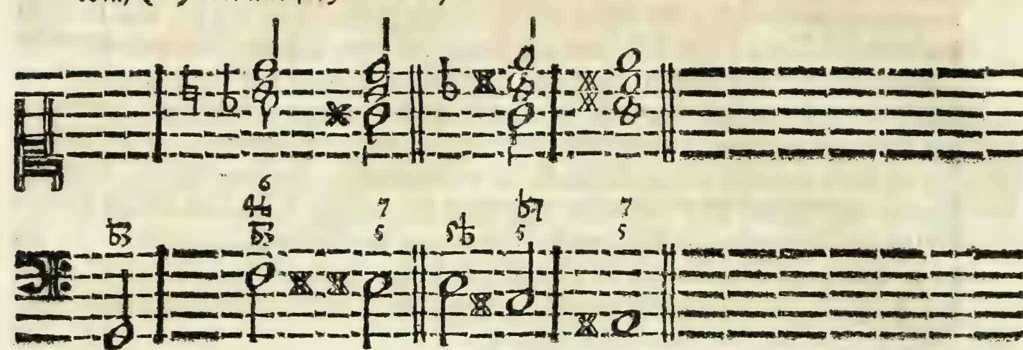
me· Dahero unter andern Arthen solcher verwechselten Generum, diejenige Arth nicht unrecht scheinet, da man die Singestimme, in welcher die 2. different bezeichneten Semitonia nach einander vorkommen sollen, in der ersten Bezeichnung so lange halten lässet, biß die übrigen Stimmen das Genus würcklich verwechselt.

In dem ersten Exempel sehen wir, daß die 4ta maj. (1.) über den folgenden Satze (2.) nach denen Gradibus der Lineen, eine 5t. min. wird, und also ein gantz ander Accompagnement, und eine andere Resolution bekommet, ob gleich in beyden Sätzen eben der Clavis f. die Basin ausmachet. In dem andern Exempel sehen wir, daß das in der Singestimme über (3) angegebene B. moll. bey der folgenden Note (4) zwar mit dem Basse verwechselt, aber in ein B. dur verwandelt wird, und folgbar das Accompagnement und die Resolution wiederum ändert, ob gleich in beyden Sätzen eben der Clavis B. die Basin ausmachet. In dem dritten Exempel kömmt wiederum dieser Casus vor, nur daß das letztere B. dur ein etwas verändertes Accompagnement hat, wie die Signaturen den Unterscheid zeigen. In allen 3. Exempeln aber können die Claves des Haupt-Accordes mit denen Clavibus des nachfolgenden verwechselten Generis gar wohl völlig übereinstimmen, wer

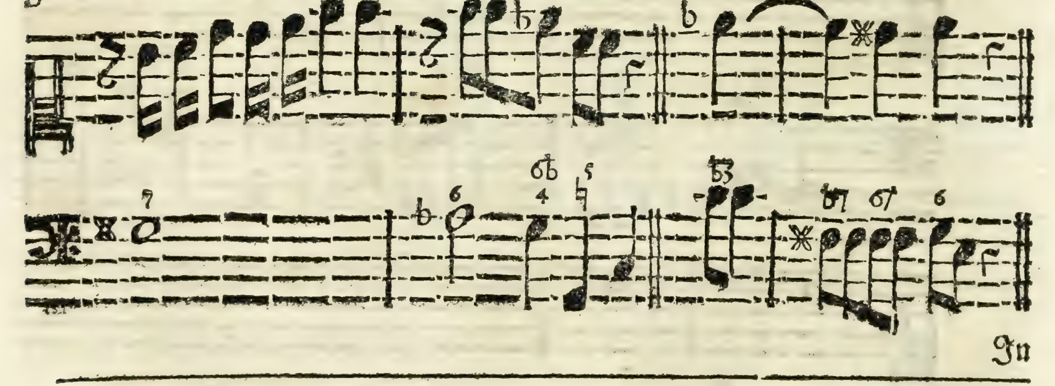
wechselt, und der Sänger gleichsam die geschehene Metamorphosin allberei gewohnet ist, wie nachfolgende Exempel zeigen. Ubrigens muß man von solchen fast wieder die Natur lauffenden Changement der Tone freylich keine alltägliche Profession machen, sondern selbige selten, und mit einem Judicio anbringen:



die Accurateſſe ſuchen, und beyden Accorden einerley Accompagnement geben will, (**) wie aus folgenden erhellet:



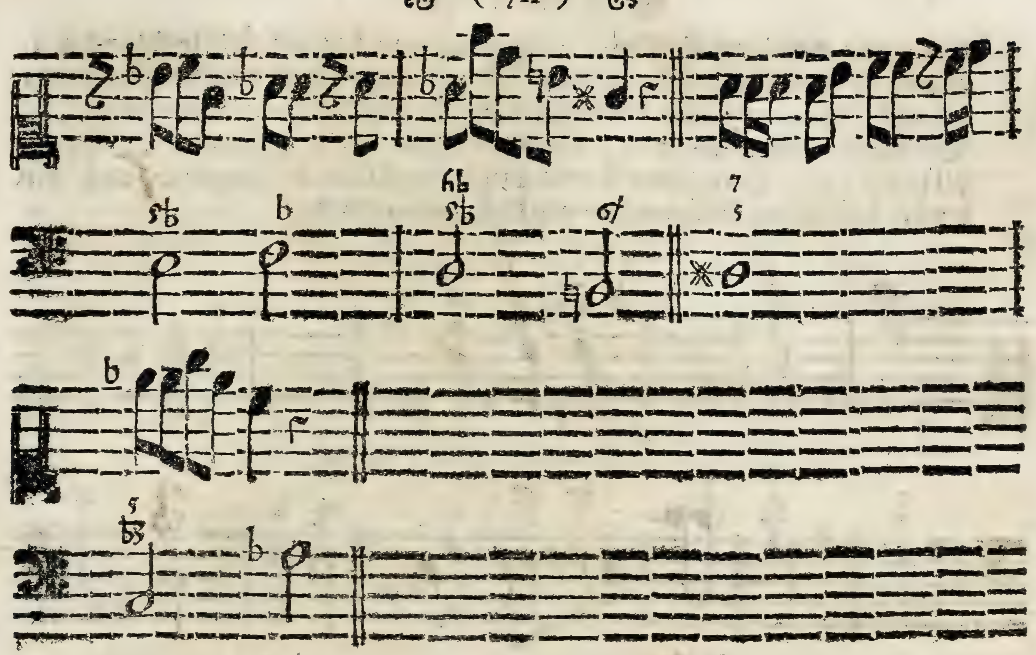
§. 79. Entſtehet aber bey einer nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, eine Conſonanz, ſo bin ich allerdings mit andern der Meynung, daß die Conſonanz nicht nothwendig reſolviren müſſe (ww), wofern ſich nicht die Gelegenheit dazu freywillig, und gleichſam a Caſu præſentiret. Alſo findet folgendes erſte Exempel von ohngefehr ſeine reſolution, welche hingegen allen übrigen Exempeln mangelt:



In

(**) Den völligen Unterſcheid ſolcher in denen Clavibus übereintreffenden, und doch in der Natur einander ſo wiedrigen Sätze ſuche man in der erſten Abtheilung §. 20. 21. ſeq.

(ww) Denn weil die vorige Diſſonanz bey ſolcher Verwechſelung des Generis nicht mehr

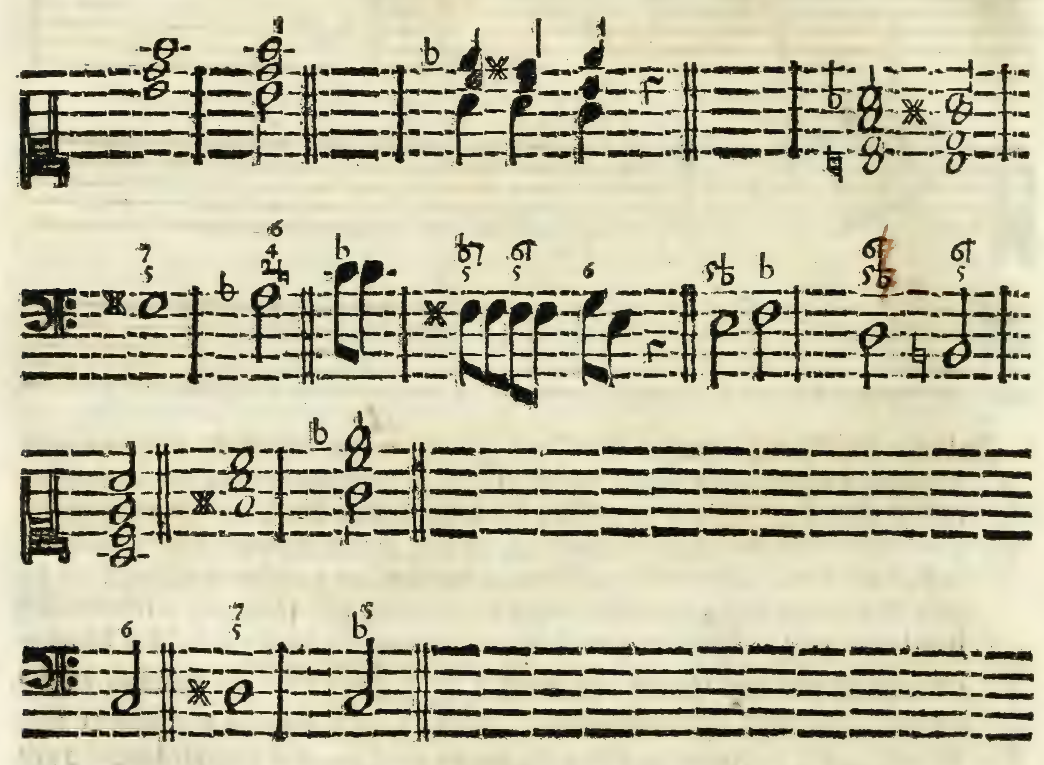


In dem ersten Exempel machet der Clavis gis oder as das erstemahl eine 7me, und das andere mahl eine 6te aus, welche Differenz nach denen Gradibus der Lineen richtig eintrifft. Bey dem andern Exempel machet der Clavis dis einmahl die 7me, das andere mahl eine consonirende 3e aus, welche so dann keiner Resolution von nöthen hat. Bey dem 3ten Exempel machet das gis oder as einmahl die 5t. min. das andere mahl die consonirende 6t. maj. aus, und fället also wiederum die Resolution weg. Bey den 4ten Exempel verwechselt die ♭7 defic. ihre Harmonie zugleich mit dem Genere, nehmlich. (c / dis dur X dis moll / c) Hieraus entstehet wiederum eine consonirende 6te, welche keine Resolution von nöthen hat. Nun kommen in obigen 3. ersten Exempeln die Claves des Haupt-Accordes mit denen Clavibus des folgenden verwechselten Generis wiederum völlig übereinstimmen,

---

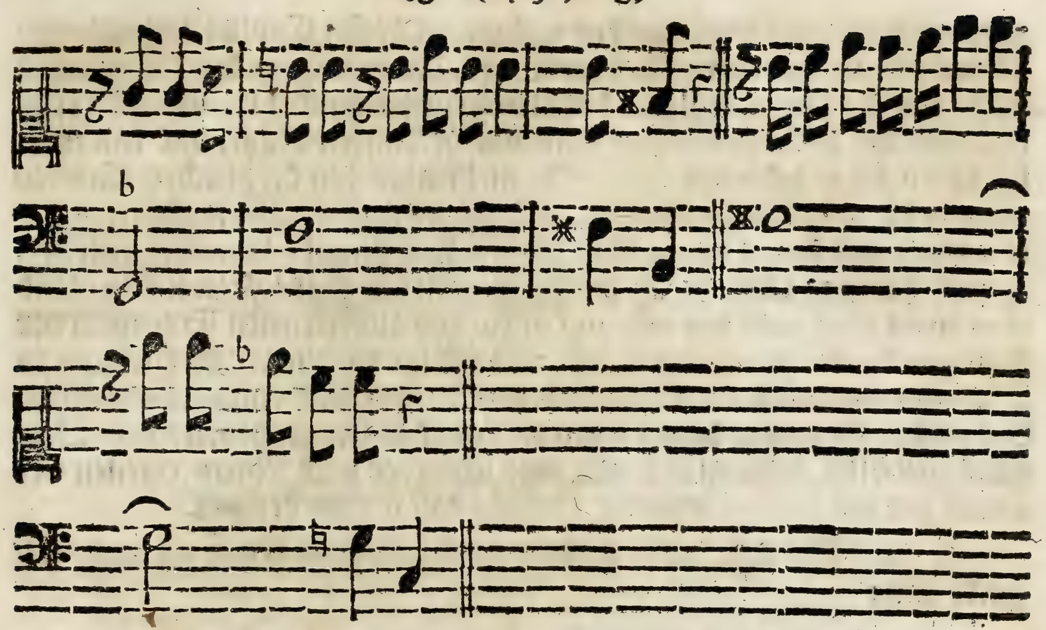
mehr die Natur einer Dissonanz behält, sondern in eine ungebundene Consonanz metamorphosiret wird, so kan man von ihr so wenig als von andern ungebundenen Consonantien eine Resolution prætendiren. Folgbar machet dieser Casus wohl eine Exception wieder die allgemeine Regel aus.

men, wenn man ihnen einerley Accompagnament geben will, wie in folgenden 3. Exempeln zu ersehen. Das obige 4te Exempel aber behält bey seiner Verwechselung der Harmonie, und des Generis, nur die beyden Haupt-Claves c. und dis. Die übrigen Stimmen aber verändern sich, wie aus dem folgenden 4ten Exempel zu ersehen. Dergleichen Arthen einer verwechselten Harmonie wir auch oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gehabt.



§. 80. Hier haben wir annoch zu erinnern, daß das erste Exempel des obigen §. 78. ingleichen das erste Exempel des nur vorhergegangenen §. 79. von einigen berühmten Practicis auch in folgender Figur vorgestellet werden:

Allein

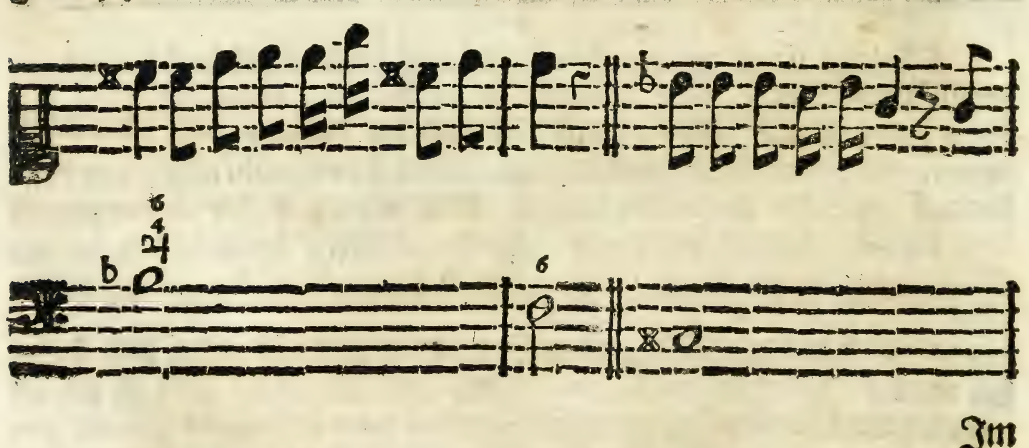


Allein es lieget meines Erachtens auff solche Arth das Fundament der verwechselten Generum in einem leeren Recitativ allzuvergraben, die Sätze bekommen ein illegales Ansehen, und der Accompagnist bleibet bey seinem ordinairen Accompagnement, welches sich doch nicht allzeit mit dem darauff folgenden Accorde räumet. Also wenn z. E. der Accompagnist über dem Baß-Clave f. des vorhergehenden ersten Exempels den Accord $\binom{6}{4\,2}$ anschläget, (wie er natürlich nicht anders kan,) so räumet sich dieser Accord mit dem darauff folgenden Satze gantz und gar nicht, und findet sich nicht die geringste resolution. Ubrigens kömmt es darauff an, ob man dergleichen Surprisen wenigstens im Recitativ vor etwas schönes passiren lassen will, wofern die Expression der Worte hierzu Gelegenheit giebet.

§. 81. Wir kommen endlich zum 8ten und letzten punct dieses Capitels, welcher von einigen duncklen, und zweiffelhafften Casibus in heuti-

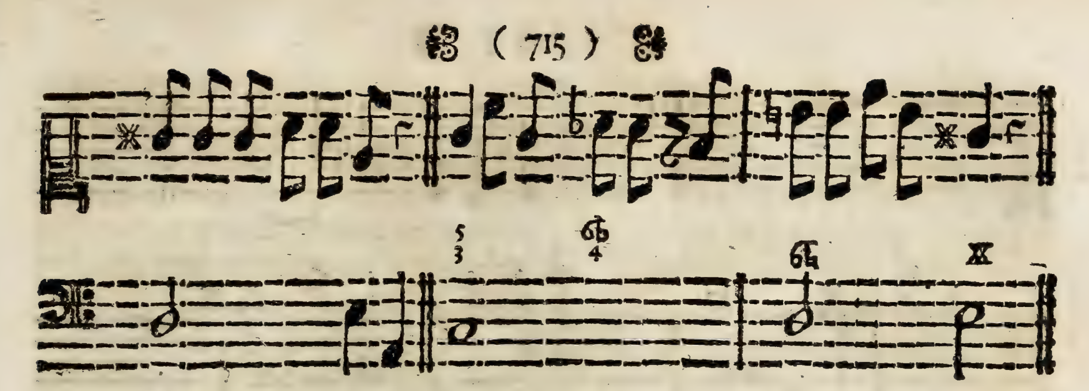
ger praxi handelt. So lange bey unsern, in diesen Capitel angegebenen Theatralischen Verkehrungen der Sätze, die resolution der Dissonantien klahr, und die Verwechselung der Harmonie nach allen Fundamentis richtig ausfället, so lange seynd es keine zweiffelhafften Sätze, und kan man sich deren sicher bedienen (xx). Je mehr aber bey dergleichen Verkehrungen die resolution verstecket, und die geschehene Verwechselung der Harmonie mit denen wenigsten Clavibus des Haupt-Accordes zutrifft: je mehr hat man Ursache, an der Richtigkeit der Sätze zu zweiffeln. Und eben dieses ist es, was wir hier in ein tutzend auserlesenen Exempeln der heutigen Practicorum untersuchen, und selbige zu besserer Abkürtzung in 4. Triades eintheilen, i. e. drey und drey Exempel auff einmahl analysiren, und unsere Meynung davon sagen wollen, das übrige denen Music-Verständigen selbst, anheim stellende, was jedweder nach seinem eigenen Genie als gut und passabel behalten, oder als böse verwerffen will.

§. 82. Die erste Trias unserer zweiffelhafften Exempel mag folgende seyn:



Im

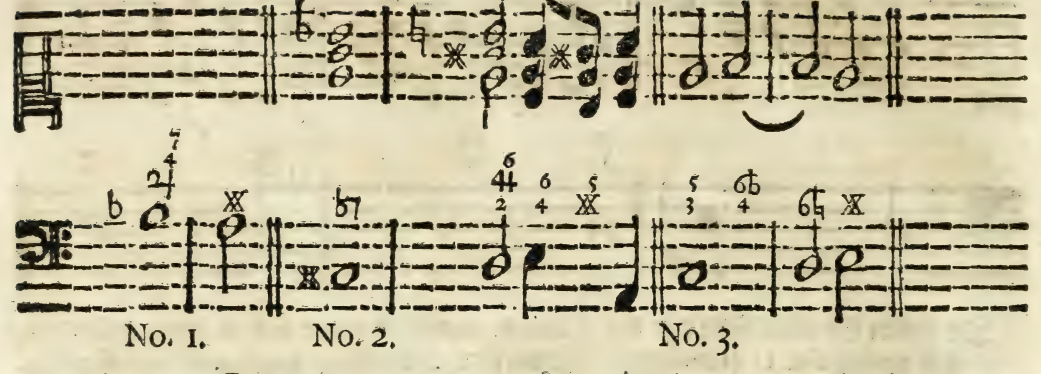
(xx) Dahero auch allzudelicaten Componisten und Contrapunctisten unverwehret ist, sich nur an dergleichen undisputirliche Sätze zu halten, und alle die übrigen fahren zu lassen, wo einige scheinbahre libertät hervorleuchtet.



Im ersten Exempel solte der Baß-Clavis b. natürlich unter sich in das a. resolviren, wie unten No. 1. ausweiset. Er wirfft aber diesen eintzigen resolvirenden Clavem in die obern Stimmen, und erwehlet dabey einen gantzen frembden Accord (d a f) welcher mit dem natürlich resolvirenden Accorde (e cis a) gar keine Verwandschafft, und folgends keine Verwechselung der Resolution zum Grunde hat. Bey dem obigen andern Exempel finden die b7 defic. und 5t. min. ihre Resolution gar nicht, und gleichwohl ist dieses ein Satz, der in heutiger praxi auch von guten Autoribus gebrauchet wird. (yy) Sollen wir ihn aber durch einiges wahrscheinliches Fundament unterstützen, so wolte ich sagen, daß über dem Baß-Clave cis, die 3. obern Stimmen (b g e) in den folgenden Accorde nur mit einem hinzugesetzten und ✱ verändert [h gis e] und alsdenn erst in dem 3ten Accorde auff folgende Arth: [6 4 e 5 ✱] einiger massen resolviret würden, wie unten No. 2. deutlicher zeiget. Bey dem obigen 3ten Exempel scheinet es, als wenn die 4te f. nicht resolviret würde: man kan aber sagen, daß sie in dem folgenden Satze d. zur 3e. gemacht, und also nur auffgehalten, in dem nechstfolgenden Accorde e. aber demnach resolviret wird, wie No. 3. zeiget, ob wohl diese Resolution nicht eine der besten ist.
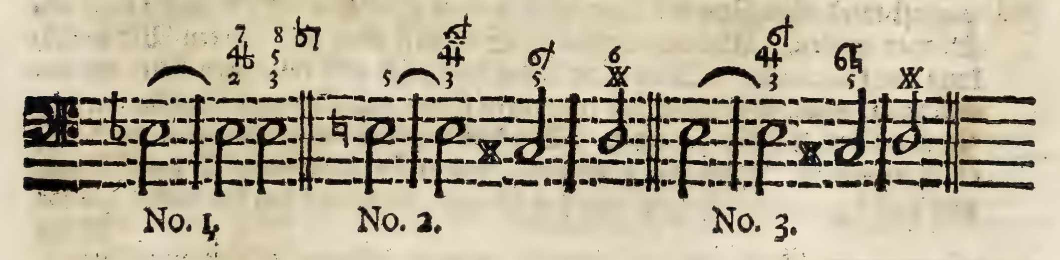
 §. 83. Die

(yy) Oben §. 66. ist die Resolution dieser b7 defic. auff eine andere Arth entschuldiget worden, so lange die 5t. min. nichts dabey zu thun hat.
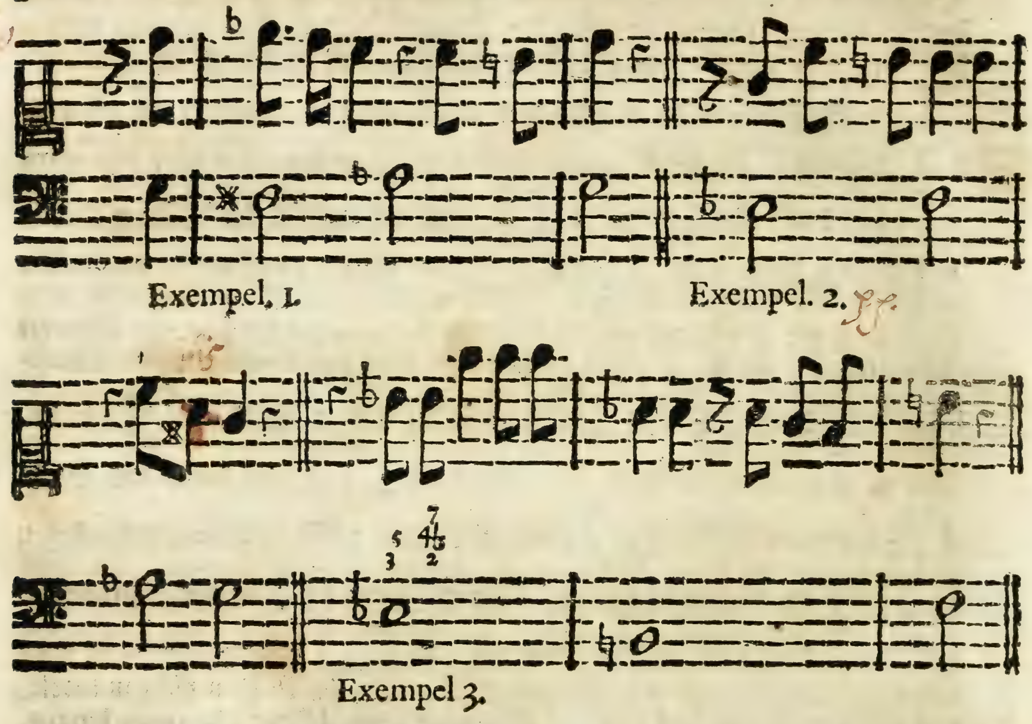


§. 83. Die andere Trias mag folgende Exempel auffweisen:

Das erste Exempel scheinet irregulair zu resolviren. Wenn man aber dagegen ansiehet, wie es unten No. 1. natürlich resolviren solte, so findet sich keine andere Differenz, als daß dem Baß-Clavi des 1sten halben Tactes ein ♮ vorgesetzet, und in der obern Stimme gebräuchlicher massen die ♭7 anticipiret worden. In dem andern Exempel scheinet der Satz der 4t. maj. gar keine Resolution zu finden. Und weil jedweder Accompagnist über diesen Accorde natürlich die Harmonie (6̸ 4♯ 2) anschlagen wird, so machen diese Claves mit dem folgenden Accorde auch keine Verwechslung der Harmonie aus. Schläget man aber über dem ersten Accorde e. statt der 2de die 3e an (6̸ 4♯ 3) und verwechselt diese Claves richtig in folgenden Accorde cis, so kan dieser letztere Satz hernachmahls regelmäßig resolviren, wie unten No. 2. zeiget. Oder man kan auch die 6̸7 über diesem Baß-Clave cis in die 6♮ verwandeln, so fället der Ambitus vor die singende Stimme natürlich aus, wie No. 3. zeiget. In dem obigen 3ten Exempel solte die Resolution des bekandten Satzes {♮7 4 2} natürlich wieder zurück in {5 3 g} treten. Die 2. Haupt-Claves dieses Accordes seynd (h g) weil die in dem Satze {♮7 4 2} versteckte 5t. min. (c fis) natürlich in diese 2. Claves zu resolviren pfleget: (c h fis g) Nun werden zwar besagte Haupt-Claves (h g) bey dem folgenden resolvirenden Accord mit Hinzusetzung eines ✱ (h gis) behalten, allein es wird dabey ein neuer Clavis e. angeschlagen, welches Verfahren eben nicht zu tadeln, und läufft wiederum auff diejenige Arth einer verwechselten Harmonie hinaus, wie wir oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gesehen.



§. 84. Die dritte Trias mag in folgenden 3. Exempeln bestehen, davon die ersten beyden allerdings verwirret, und dunckel scheinen, ob sie gleich von einem grossen Meister herstammen:



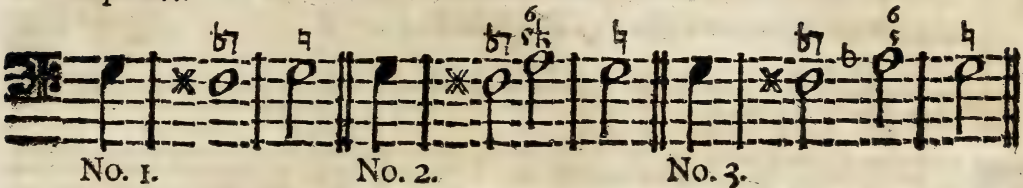
Exempel. 1. Exempel. 2. Exempel 3.

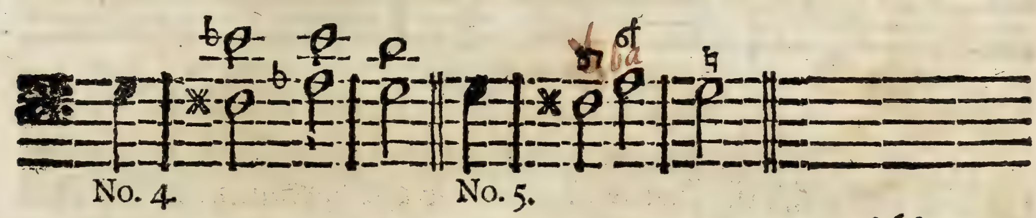
Bey dem ersten Exempel erscheinet keine Resolution der ♭7 defic. und der Accompagnist wird ohne Zweiffel über der Baß-Note gis oder as die natürliche 6te f. anschlagen wollen. Allein es beruhet der Satz auff einer verkleideten Verwechselung der Harmonie. Denn statt daß er natürlich also resolviren solte, wie unten No. 1. zeiget, so verwechselt er vorhero seinen Baß-Clavem fis mit der 3e. dieses Accordes, wie No. 2. zeiget. Vor dem verwechselten Clavem a. wird aber ein b. gezeichnet (*) wie No. 3. angiebet, und dieses ist die rechte Verwechselung, und das legale Accompagnement des Satzes, nach welchen die Resolution der

♭7 def.

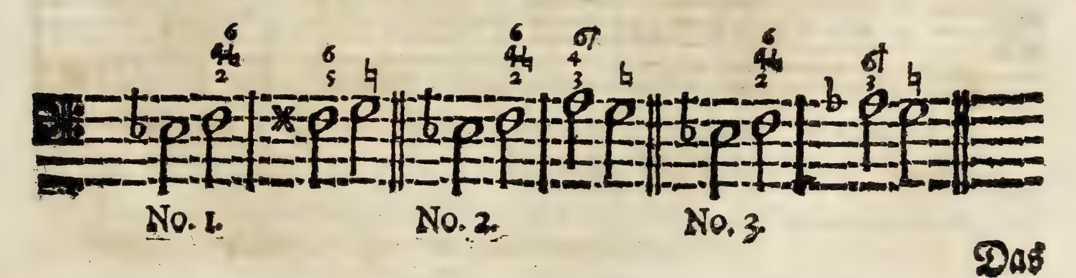
(*) Daß man bey dergleichen Verwechselungen ein neues ✱ oder b hinzusetzen könne, solches haben wir allbereit oben angemercket.

b7 def. erst bey dem folgenden Tacte eintritt. Daß aber auff solche Weise in ordentlichen Stimmen 2. Quinten entstehen würden zwischen der obern Stimme und dem Basse, wie unten No. 4. zeiget, solches suchet man entweder in vollstimmigen Accompagnement zu verbergen, oder man kan auch bey dem gis oder as die 6♯ alleine ohne die 5te anschlagen, wie No. 5. zeiget, dergleichen Weglassung solcher verwechselten überflüßigen Stimmen bey dem Accompagnement nichts importiret.



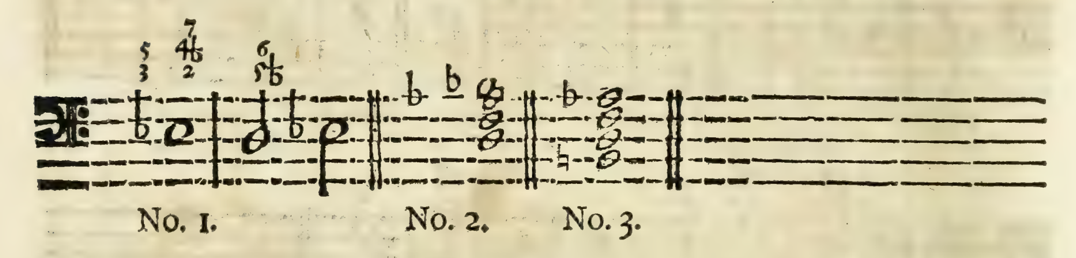


Das obige andere Exempel hat über dem Baff-Clave f. den Accord. {6 4♮ 2} Dieser nun findet dem ersten Ansehen nach wiederum keine Resolution. Es beruhet aber die Sache abermahls auff einer verkleideten Verwechselung der Harmonie. Denn die Resolution des Satzes f. solte also heissen, wie nechst unten No. 1. zeiget. Statt dessen aber verwechselt der Baff seinen Clavem fis mit der 3e seines Accordes, so käme der richtig verwechselte Satz No. 2. heraus. Vor diesen neuen Clavem wird ein b. hinzugesetzet, und die über eben diesen Clave sich befindende überflüßige 4t. maj. kan man wiederum nach Gefallen behalten, oder weglassen, da denn letzternfalls das natürliche Accompagnement No. 3. entstehet.

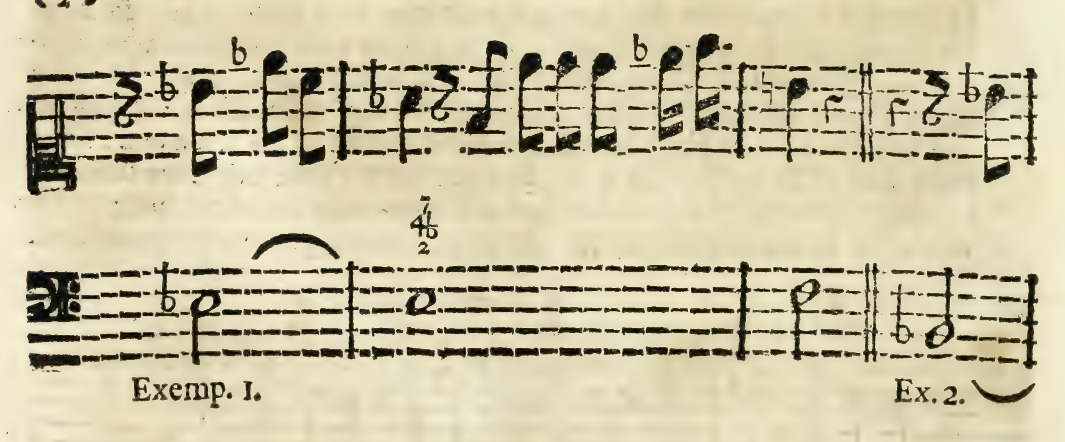


Das
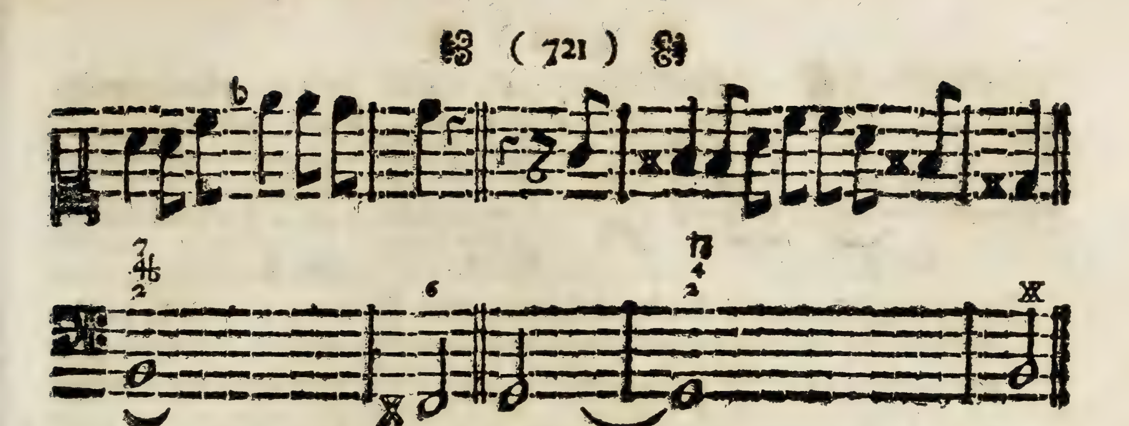
Das obige 3te Exempel dieses §. solte natürlich also resolviren, wie unten No. 1. zeiget. Nun hat allda der resolvirende Bass-Clavis d. folgende Stimmen über sich, wie No. 2. zeiget. Dieser Satz aber wird dergestalt verkehret, daß die obere Stimme B. zum Bass-Clave erwehlet, jedoch vor diesen Bass-Clavem ein ♮. gesetzet wird, auff diese Arth kommet der verwechselte Satz No. 3. heraus, wie er in obigen 3ten Exempel befindlich. Besagter Satz aber verwechselt hernach bey dem folgenden Bass-Clave f. seine Harmonie zum andern mahle, auff Arth, wie uns schon aus andern Exempeln dieses Capitels bekandt ist:



§. 85. Die 4te und letzte Trias giebet noch 3. Variationes des bekandten, und sonderlich im Cantaten-Recitativ so offt verkommenden Satzes $\left\{\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ an:
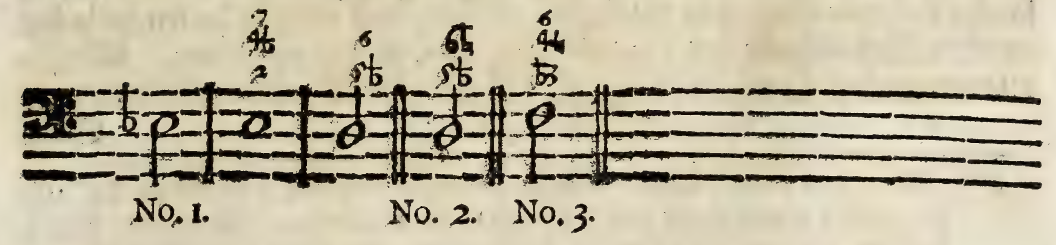


In



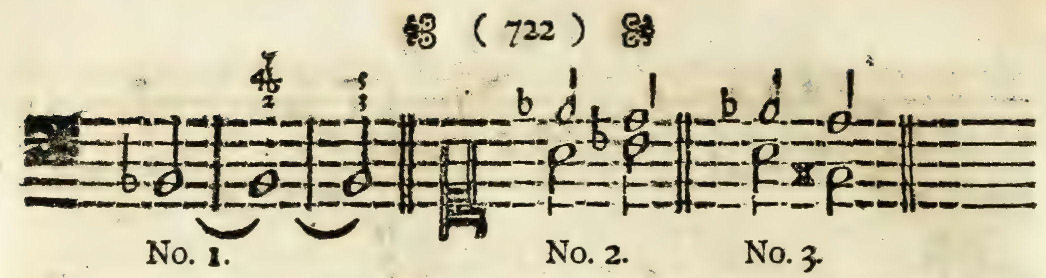
Exemp. 3.

In dem ersten Exempel solte der letzte halbe Tact natürlich in das D. resolviren, wie unten No 1. zeiget. Setzet man aber vor die 6te dieses Clavis ein ♮. wie No. 2. zeiget, und verwechselt alsdenn die Basin mit der 3e dieses Accordes, nehmlich mit f. so entstehet das obige erste Exempel mit dem Accompagnement {6 4♮ ♭3}, wie No. 3. zeiget. Solte aber der Accompagnist die ♭3. dieses Satzes nicht errathen, und statt dessen die 2de, nehmlich {6 4♮ 2} anschlagen, so muß man solches allerdings vor eine Libertät annehmen, die hier nichts importiret.

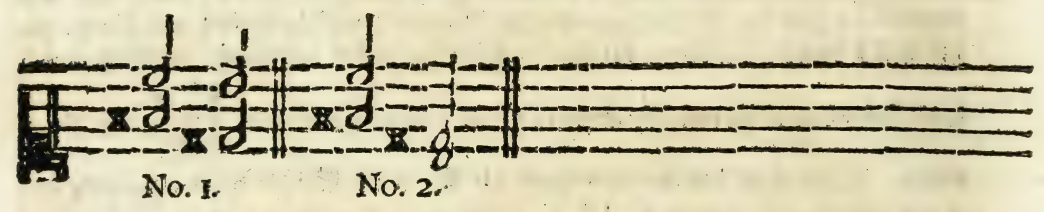


No. 1. No. 2. No. 3.

Das obige andere Exempel solte also resolviren, wie unten No. 1. zeiget, weil die in dem Accord {7 4 2} verborgene 5te min. {dismoll a} natürlich in die 3e zu resolviren pfleget, wie No. 2. zeiget. Allein weil eben besagte 5te min. ausserordentlicher Weise auch in die 6te resolviret, wie No. 3. zeiget, so siehet man, daß der Baß des obigen andern Exempels in eben diese resolution fället.

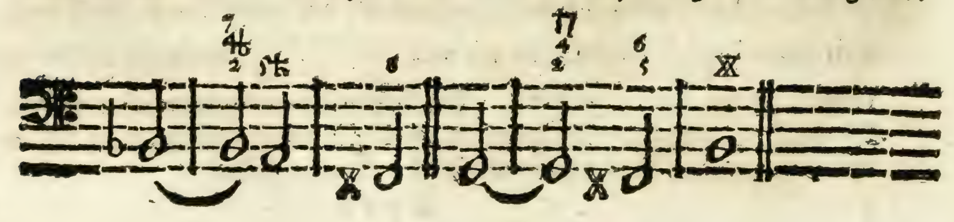


Das obige 3te Exempel ist eben der Casus des andern Exempels, nur mit diesen Unterscheid, daß die Stimmen bey der resolution verkehret werden. Denn an statt daß die im Accord {♮7 4 2} versteckte 5te min. {c fis} nach dem obigen andern Exempel also resolviren solte, wie unten No. 1. zeiget, so verkehret sie ihre resolution also, wie No. 2. ausweiset, in welche resolution denn der Baß des obigen 3ten Exempels (**) einfället.



§. 86. Dieses wären nun die dunckeln und zweiffelhafften Casus der heutigen praxeos, die wir allhier besonders, und zwar deswegen in lauter Recitativ-Exempeln beleuchten wollen, weil eben in diesen Stylo die grösten Mißbräuche der Theatralischen Fundamente vorgehen. Gleichwie nun unsere Meynung nicht ist, daß sich jemand an dergleichen freye Sätze

(**) Wenn das obige andere und dritte Exempel ohne den gebundenen Baß also gebrauchet würden, wie folget, so würde ihr Fundament klährer in die Augen leuchten, wiewohl mir die letztere Resolution dennoch wenig Satisfaction giebet:



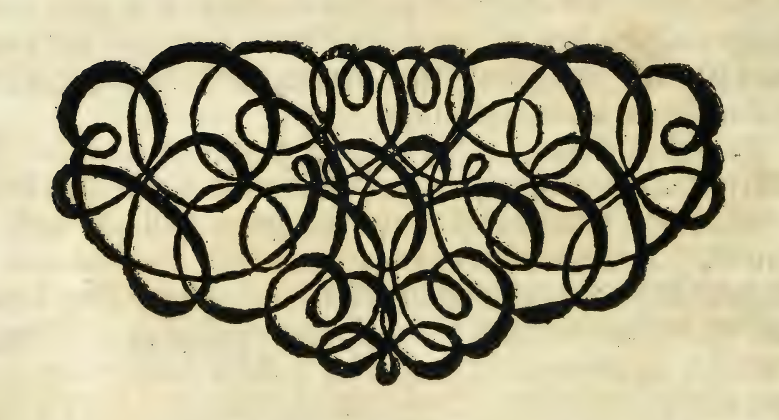
Sätze gewöhnen, und selbige ohne Unterscheid imitiren (zz) solle; also erwächset denen Music-Studirenden wenigstens dieser Nutz hieraus, daß sie darinne ihr Judicium practicum üben, und das schwartze von dem weissen, ich meyne, die Gradus eines guten, passabeln, bösen, bessern und schlimmern Theatralischen Satzes unterscheiden lernen können. Uberhaupt aber erhellet aus diesen gantzen Capitel, wie weitläufftig und zugleich delicat dieses Theatralische studium sey. Indem nicht einmahl genug ist, jedweden Musicalischen Satz ohne Unterscheid nach denen ordentlichen Regeln vor und mit der Resolution der Dissonantien zu verkehren, und nach denen gewöhnlichen principiis zu handthieren: sondern es gehöret auch praxis und Erfahrung dazu, wenn dergleichen Bemühung nicht ungeräumt heraus kommen soll. Denn mit einem Satze lässet sich dieses practiciren, mit dem andern aber nicht, und läufft entweder wieder den Gusto, oder wieder andere Harmonische Regeln, die uns im Wege stehen. Dahero man hierinnen eben so wohl auff Exempel und gute Autores practicos zu sehen nöthig hat, wie man sonst bey Erlernung der Composition überhaupt zu thun, und Lehrbegierigen anzurathen pfleget, ehe sie selbst einen Musicalischen Habitum erlangen.

§. 87. Indeß nutzet dieses Capitel zweyerley Musicis. 1) Denen angehenden Componisten, welche hier die wahren Fundamenta des gantzen Theatralischen Styli erklähret finden, die ihnen vielleicht noch frembde Dinge seynd. 2) Denen Accompagnisten, welche Cameral- und Theatralische Sachen (allwo ordentlicher Weise keine Signaturen über denen Bässen zu finden) ex fundamento wollen accompagniren lernen. Denn wie will ein angehender Accompagnist jederzeit die rechten vollstimmigen Signaturen solcher ausserordentlicher Theatralischen Sätze aus einer 2 stimmigen Cantate, Arie, Recitativ &c. heraus suchen und errathen, wenn er die Verkehrungen dieser Sätze, ihre ausserordentlichen resolutiones, und andere anscheinende Neuigkeiten selbst nicht verstehet? Ich habe Accompagni-

Yyyy 2 sten

(zz) Ob ich gleich nicht läugne, daß ich sonst hierinnen freye Ausländer selbst imitiret habe, worinnen ich aber nach gründlicher Untersuchung dieser Materie allerdings einen mäßigen Tritt zurücke thun werde.

ften gekennet, welche weil sie etwan das a. b. c. der Composition, ich meyne die gebräuchlichsten, aus Con- und Dissonantien bestehende harmonischen Sätze, nebst ihren ordinairen resolutionibus erlernet, so haben sie alles nach dieser Elle messen, und diejenigen Theatralischen Sätze vor unzulässige Libertäten ausgeben wollen, die sie nicht fundamentaliter accompagniren können, sondern darüber hin gewischet, wie die Katze über den heissen Brey. Unsern Accompagnisten aber allhier, werden wir nunmehro zu besserer Einsicht præpariret haben, weswegen wir unsere Theatralische Theorie hiermit beschliessen, und zur würcklichen praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.



Das II. Capitel.
Von
Dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese in Cameral- und Theatralischen Sachen zu erfinden.

§. 1.

Wir haben allbereit zu Anfange des vorhergehenden Capitels gedacht, daß wenn wir von unbezifferten General-Bässen reden, wir nur diejenigen Cammer- und Theatralischen Sachen verstehen, allwo nach überall eingeführten Gebrauch wenigstens die Vocal- oder Concert-Stimme zugleich über dem Basse geschrieben stehet. Gleichwie nun diese Concert-Stimme ordentlicher Weise das meiste, und gleichsam die gantze Força eines Musicalischen Stückes ausmachet: Also fället es einem Accompagnisten desto leichter, daraus den hier und dar abwechselnden Ambitum modi zu erkennen, (a) und die nöthigsten Signaturen mit Beyhülffe wohlgegründeter Kunstgriffe zu errathen, wie wir in diesen Capitel erklähren werden. Wenn man also den statum causæ in dieser Materie nach allen Umständen wohl betrachtet:

1) Was vor ein Subjectum dazu erfodert wird, das dergleichen Bässe ohne Ziffern accompagniren lernen soll? Nehmlich so ein Subjectum, welches einen bezifferten General-Bass allbereit en perfection tractiret, und folgbar ihm die Harmonischen Sätze, und Gänge nicht unbekandt seynd.

(a) Eben dieses ist auch der Endzweck aller Regeln, welche von unbezifferten General-Bässen gegeben werden.

2) Wie dergleichen unbezifferte Bässe beschaffen seyn sollen? Nehmlich die Concert-Stimme, und folgbar die Força des musicalischen Stückes soll zugleich über dem Basse geschrieben stehen.

3) Durch was vor Kunst-Griffe man zu solcher Wissenschafft gelangen soll? Nehmlich durch wenige aus der Composition selbst genommene Regeln, welche eintzig und allein zur Erklährung und Erkentniß des musicalischen Ambitus führen.

So darff man wahrhafftig kein so grosses Hahnen-Geschrey machen von der Schwührigkeit solcher unbezifferten Bässe, und von der Unmöglichkeit Regeln davon zu geben. Gewiß ist doch einmahl, daß ein rechtschaffener Accompagnist den Ambitum modorum verstehen, und dergleichen unbezifferte Cammer- und Theatralische Sachen accompagniren lernen muß, er mag nun diese Kunst von seinen Meister, oder aus selbst eigener langen Erfahrung lernen. (b) Soll er es von seinen Meister lernen? so werden ihm hier dergleichen wohlgegründete Regeln eben dasjenige sagen, was ihm ein Meister (auf dessen Treue und Geschicklichkeit er sich anders verlassen kan) mündlich sagen, mit ihm über diesen oder jenen unbezifferten General-Bass raisonniren, discuriren, oder nach denen principiis der Composition Anleitung geben kan. Soll er es aber aus selbst eigener Erfahrung lernen, so ist ja unwiedersprechlich, daß dieser Weg gantz ungleich länger, schwehrer, u. weniger fundamental ist, als wenn man lehrbegierige durch kurtze, und gründliche præcepta suchet geraden Weges anzuführen. Dieses letztere nun ist unser Vorhaben, und also wollen wir uns weiter nicht irren lassen, sondern denen Lehrbegierigen zu besondern Nutz zeigen, wie man die Signaturen solcher unbezifferten Bässe erfinden müsse

I. Aus der über dem Basse geschriebenen Vocal- oder Instrumental-Stimme.

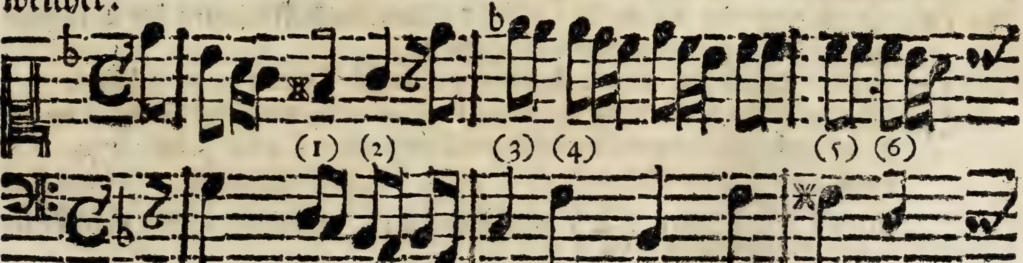
II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

III. Aus

(b) Tertium non datur, wofern man keine Regeln zu lassen will, man müste denn in dieser Materie auf Inspirationem divinam warten.

III. Aus etlichen Special-Regeln, oder aus dem Ambitu der Modorum selbst.

§. 2. Das leichteste gehet voran, wenn wir sagen, daß die Signaturen zuerst aus der darüber stehenden Stimme zu erfinden seynd. Und dieses gehet vornehmlich die Dissonantien und deroselben resolutiones an, welche man nirgends anders, als aus der Partitur des Componisten herhohlen kan. (c) Dieses aber ist gar kurtze Arbeit. Denn wenn z. E. im Basso der Clavis D. und in der darüber stehenden Stimme der Clavis C. angegeben wird, so weiß man schon, daß dieses eine 7me ist, zu welcher bekandter massen die 3e und 5te gehöret, also schläget man den Accord zusammen an, und brauchet es weiter keiner Künste. Findet man ferner im Basse dem Clavem E. und in der darüber stehenden Stimme das b moll, so weiß man, daß dieses die 5t. min. sey, zu welcher die 3e und 6te gehöret, welche man wiederum zusammen anschläget. Und so mit allen übrigen Signaturen. Wir wollen zu völliger Erläuterung folgendes Exempel beyfügen, allwo die darüber gesetzte Stimme gar offt aus dem ordinairen Accord so wohl in andere Consonantien, als in die meisten Dissonantien ausweichet:
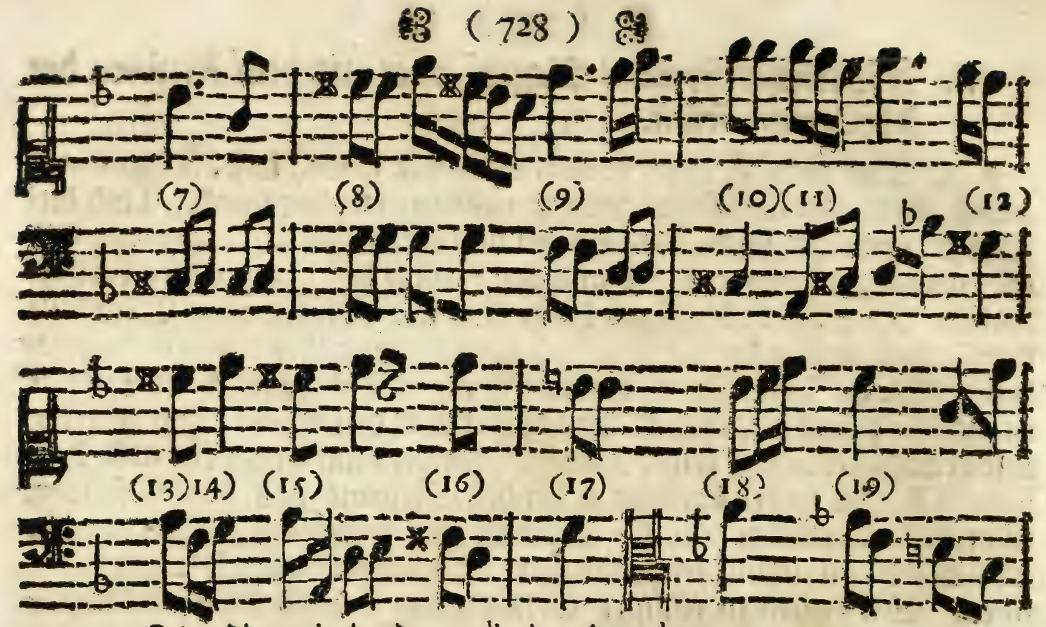


diesen Bass nun ohne darüber geschriebene Signaturen zu accompagniren, so giebet uns die Vocal-Stimme folgende nach denen no. no. marqvirte Sätze an:

No. (1) Wird die 3 maj. bey denen ordinairen Accorde angedeutet.
(2) Giebet die 6 an, dazu gehöret bekandter massen die 3. und 8.

(3) Zei-

(c) Denn so lange der Componist die Freyheit hat, nach gefallen Con- oder Dissonantien, ingleichen diese, oder eine andere Dissonanz an eben die Stelle zu setzen, so lange



No. (3) Zeiget die 3. min. bey dem ordinair n Accorde.

(4) Zeiget ♭7 an, dazu gehöret bekandter massen die 3. 5. und 8.

(5) Deutet 5t. min. an, dazu die 3. und 6. gehöret.

(6) Wird die 7. angegeben, dazu gehöret allhier, nach Anleitung der vorhergehenden Note, di 3 maj. nebst der 5 und 8.

(7) Giebet ♭7 defic. an, wozu bekandter massen die 3. und 5t. min. gehöret.

(8) Weil in diesen Satze keine ordinaire Resolution der vorhergegangenen ♭7 defic. erscheinet, so erinnert man sich aus dem vorigen Capitel p. 638. seqq. daß dieses eine Verwechselung der Harmonie sey, zu welcher man entweder den Accord $\begin{Bmatrix}6\\4\\ \flat 3\end{Bmatrix}$ oder $\begin{Bmatrix}6\\4\\2\end{Bmatrix}$ anschlagen kan. Hierbey dienet eben dieser Satz zum Exempel, wie nöthig es sey, daß ein habiler Accompagnist alle oben gelehrte Theatralische Verwechselungen der Harmonie wohl verstehe, wofern er nicht in finstern toppen, und in seiner Kunst vollkommen werden will.

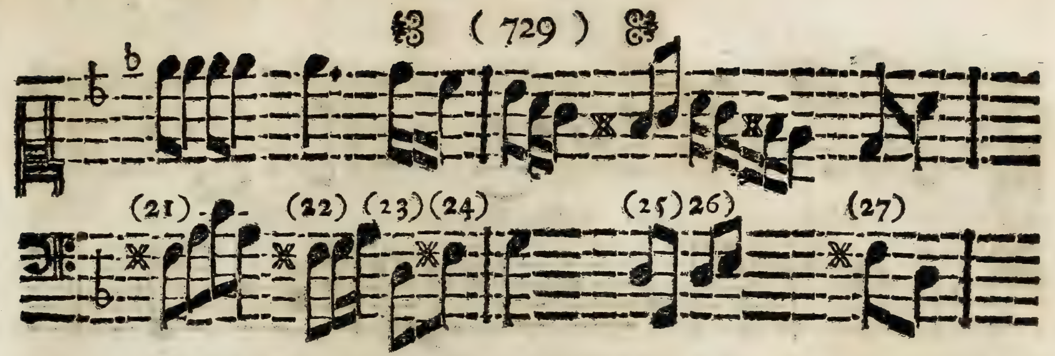
(9) Giebet die 6te, und (10) die 5t. min. an. Die dazu gehörigen Stimmen seynd bekandt.

(11) Zeiget die 7. wozu hier 3. maj. 5. und 8. gehören.

(12) Weiset die 76. auf, wozu bekandter massen die 3, auch wohl die 5t. min. biß

---

ge ist auch vor Anfänger kein anderer Weg zu Erfindung solcher Dissonantien übrig. Denn von dem Gehör wollen wir hier nicht sagen.



biß zu Eintritt der 6. kan angeschlagen werden. Man kan aber auch hier die beyden 16theil in der Vocal-Stimme vor eine blosse Variation annehmen, und also mit dem Accord der 7. die gantze Note durch halten, die verwechselte resolution dieser 7. aber erst in der folgenden Bass-Note suchen, wie oben p. 664 seqq. die Fundamenta nebst deutlichen Exempeln gezeiget worden.

No.(13) Zeiget die 3 maj. (14) die 6te, und (15) die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ an, zu welcher bekandter massen die 5. und 8. gehöret.

(16) Giebet die 6te, (17) die 3 maj. und (18) die 4t. maj. an, zu welcher letzten bekandter massen die 2. und 6. gehören.

(19) und (20) geben beyde die 6. an.

(21) Giebet die ♭7 def. an. Weil aber die Vocal-Stimme in folgenden Noten beständig einerley Clavem wiederhohlet, der Bass hingegen biß zu (22) eine blosse Variation des ersten Accordes {♭7 fis} vorstellet, so erkennet man hieraus die oben p. 560. seqq. gezeigte Arth einer verwechselten Harmonie, und bleibet mit der rechten Hand in gedachten ersten vollstimmigen Accorde so lange liegen, biß endlich bey

(23) Die bißherige Dissonantien zur 9. werden, welche hier 3 maj. und 5te, zum Uberfluß auch die 7. zu ihren Neben-Stimmen haben mag, und endlich bey

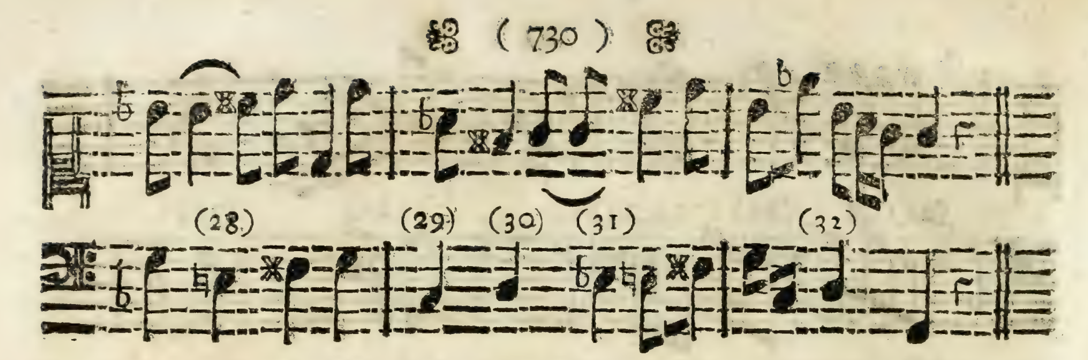
(24) in die 6te resolviret, bey welcher 6. die vorher beständig gelegene 5t. min. c. gleichfalls kan beybehalten, und endlich über der folgenden Bass-Note resolviret werden.

(25) und (26) geben die 3 maj. (27) aber die 6te an, bey

(28) Werden in der Vocal-Stimme 5♮ und 6♮ beyde gleich nach einander angegeben, welche den bekandten Satz {6♮ 5♮ 3} ausmachen.

(29) Wird 6♭ angegeben, welche ihre natürliche 3. min. bey sich hat. Das

 gleich



gleich darauf folgende fis aber schicket sich hier nicht zu diesen Accorde also ist es nur als eine Anticipation des künfftigen Accordes anzusehen, und wird ordentlicher Weise im Accompagnement gar weggelassen. (NB. Man wolte denn, den völligen Accord der zukünfftigen Note { a fis d } mit der rechten Hand zugleich anticipiren, welche Arth des Accompagnementes, weil sie bey vielen dergleichen Anticipationibus kan angebracht werden, und bey dem 5ten Puncte des vorhergehenden Capitels übergangen worden, man sich allhier besonders mercken kan.)

No. (30) Giebet die 3 maj. an, die nachfolgende 4te ist wiederum eine Anticipation des folgenden Satzes, und kan entweder im Accompagnement gar weggelassen, oder der gantze Accord der folgenden Note auf nur gedachte Arth mit der rechten Hand anticipiret werden.

(31) Giebet die 3. und gleich darauff die ♯ superfl. an, welche beyde beysammen stehen, und also zugleich angeschlagen werden können.

(32) Ist endlich die bekandte Cadenz { 6 5 / 4 ♯ } da die Stimme durch die 6te und 5te zum Final geführet wird.

§. 3. Hier möchte man nun den Einwurff machen, und fragen, woher man alsdenn die Dissonantien errathen solle, wenn die Vocal- oder Concert-Stimme hier und da stille schweiget, oder besagte Dissonantien in denen übrigen Stimmen verborgen stecken, welche nicht über dem Basse geschrieben stehen? Hierauff ist mit Unterscheid zu antworten.

Erstlich bey denen Cantaten, Arien und Solo ohne Instrumente, welche sonderlich im Cammer-Stylo, so zu reden, das tägliche liebe Brod seynd,

hat

hat man dieser Vorsorge nicht nöthig. Denn wo die darüber geschriebene Stimme stille schweiget, oder was sie nicht selbst von Con- und Dissonantien angiebet, da hat der Accompagnist die Freyheit nach seinen eigenen Gutdüncken mit Con- und Dissonantien zu verfahren, wie es ohngefehr der Musicalische Ambitus modorum leiden kan, welchen wir eben in diesen Capitel beschreiben werden.

§. 5. Was gantze Spartituren anlanget, woraus man insgemein die Opern, Duett, Trio &c. zu accompagniren pfleget, so brauchet es wieder keines besinnens, woher die Dissonantien zu errathen. Denn wo die Vocal-Stimme aufhöret, da fangen die Instrumente an, und also mangelt es niemahls an Gelegenheit der Intention des Componisten einzusehen, und die nothwendigen Signaturen zu observiren. Jedoch wird auch hier ein ungeübter Accompagnist Schwürigkeiten finden, wofern er nicht durch Solide Erkäntniß des Musicalischen Ambitus sich einen Habitum erlanget, die Spartituren gleichsam in einem Augenblick zu übersehen, und das stete Changement der Tone nebst seinen veränderlichen Con- und Dissonantien ex tempore zu finden.

§. 6. Was nun endlich Arien und Cantaten mit Instrumenten anlanget, da zuweiln über dem Basse nichts als die eintzige Vocal-Stimme geschrieben stehet, so scheinet dieser eintzige Casus den wichtigsten Zweiffel zu machen, woher man alsdenn die in denen übrigen Stimmen versteckten Dissonantien, zumahl bey pausirender Vocal-Stimme errathen solle? Allein es ist

1) Anhero zu wiederhohlen, was wir allbereit oben gedacht, nehmlich daß die Vocal-Stimme gleichwohl das meiste, und die força eines solchen musicalischen Stückes ausmachet, also müste derjenige Accompagnist gantz und gar nichts vom musicalischen Ambitu Modorum wissen, viel weniger ein Qventlein Judicium und Gehöre haben, welcher sich bey denen dazwischen vorfallenden wenigen Pausen oder kurtzen Rittornello nicht aus dem Hanffe finden, und die nöthigsten Con- und Dissonantien biß zu Eintritt der Vocal-Stimme errathen wolte. Gesetzt aber daß ihm

2) Hier und dar eine Dissonanz echappirte, so wollen wir denen Incipienten zu Liebe, allhier mit guten Grunde behaupten: daß der Accompagni-

pagniste nicht allzeit nöthig habe, alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Dissonantien auf seinen Clavier vollkommen zu exprimiren.

§. 7. Will iemanden dieses frembde vorkommen, so frage ich einen iedweden Music-verständigen, ob er mir nicht zugeben müsse, daß auch der allerperfecteste Componiste, und General-Bassiste nicht alle, etwan in verdeckten Mittel- oder sonst bey öffentlicher Music weit von ihm stehenden Stimmen, vorkommende Dissonantien und minutissima mit seinem Gehöre penetriren, folgbar auch nicht auf seinen Clavier exprimiren kan? Allein hieran ist wenig gelegen, so lange er nur nicht solche contraire Griffe thut, welche bey denen Sätzen der vorgelegten Composition gar nicht stehen können. Also müste derjenige Accompagnist ein Syberianisches Gehöre haben, welcher den völligen Concentum der in dem Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ einfallenden Instrumente nicht vernehmen wolte, ob ihm gleich sein unbezifferter Baß keine Gelegenheit dazu giebet. Gleichfals lässet sich eine 5. und 6. superflua, eine b7 defic. und dergleichen harte Dissonantien gar bald hören, sie stecken wo sie wollen. Hingegen lasse man es seyn, daß dann und wann eine 7. oder 9. nicht observiret werde, weil sie die Concert-Stimme nicht angegeben. Es ist nichts daran gelegen, wenn man statt dessen dem simpeln ordinairen Accord ergriffen, weil dieser eben so wohl, wie gedachte 7. und 9, die 3. und 5. zum Neben-Stimmen hat, folgbar hat man mit denen übrigen Musicis nicht dissoniret. Also ist ebenfalls an der Expression der 5t. min nichts gelegen, wenn die über dergleichen Noten stehende 6. nicht weggelassen wird. Denn zu der 5t. min. gehören eben so wohl die 3. 6. und 8. wie zu der 6. alleine. Noch weiter zu gehen, so sehen wir aus einigen, Cap. 3. der ersten Abtheilung dieses Buches, p. 206. seq. angegebenen casibus, daß z. E. statt der 43. gar wohl der ordinaire Accord, statt der 76. die 6. alleine &c. &c. passiren kan, weil es solchenfalls Anticipationes resolutionis Dissonantiarum werden, welche weder dem Gehöre, nach denen Sätzen des Componisten zu wieder seynd.

§. 8. Indeß ist es wahr, daß man aus solchen libertäten auch kein Asylum

lum Ignorantiæ machen muß. Denn ie mehr und accurater ein Accompagnist allein dem völligen Concentu Harmoniæ vorkommende Con- und Dissonantien biß auf das kleineste exprimiren kan, ie mehr ist seine, wo nicht allzeit nöthige, doch rühmliche Geschicklichkeit zu loben. Und dieses sey genug gesaget von Erfindung der Dissonantien in Cameral- und Theatralischen Sachen. Hinführo werden wir mehr mit Consonantien zu thun haben, wenn wir nach Eingangs gemachten Entwurff die Signaturen ferner erfinden wollen:

II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

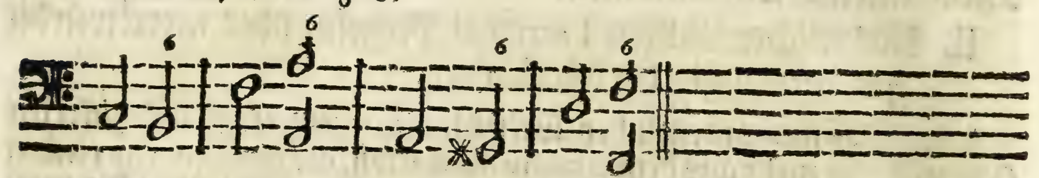
§ 9. Daß man ordentlicher Weise die Signaturen eines unbezifferten General-Basses mehr aus dem Ambitu modi selbst, als aus dem euserlichen Intervallo judiciren müsse, solches ist ausser allen Zweiffel. Suchet man aber per artem combinatoriam alle mögliche Gänge durch, welche der Baß in dem natürlichen ambitu modi majoris und minoris machen kan: so finden sich allerdings einige Intervalla, woraus man leicht die natürlich darüber gehörigen Signaturen errathen kan, wofern wir nur ein richtiges principium zum Grunde setzen, und nicht aus dem nachfolgenden erst auf das vorhergehende schliessen. (d) vielweniger aus allen Intervallis ohne Unterscheid eine Menge Regeln erdencken wollen, die uns die Sache nur schwerer machen. (e) und das Gedächtniß nicht behalten kan. Dergleichen Miß-

(d) Z. E. in unterschiedenen in- und ausländischen Tractätgen finden wir folgende fast allgemeine Regeln: wenn 2 Noten um ein Semitonium steigen oder fallen, so hat die unterste die 6. über sich. Item: wenn 2 Noten um eine 3 maj. steigen oder fallen, so hat die höheste die 6 über sich. Auf solche Arth soll man nun bey 2 steigenden Semitoniis, und einer fallenden 3 maj. die nachfolgende Note voraus ansehen, ehe man wissen kan, was die vorhergehende vor eine Signatur haben mag, welches ein verkehrter Schluß ist, zugeschweigen, daß ohne diß gedachte Regeln in denen wenigsten casibus mit dem natürlichen ambitu modi eintreffen, welchen wir doch zum Grunde solcher Regeln setzen müssen.

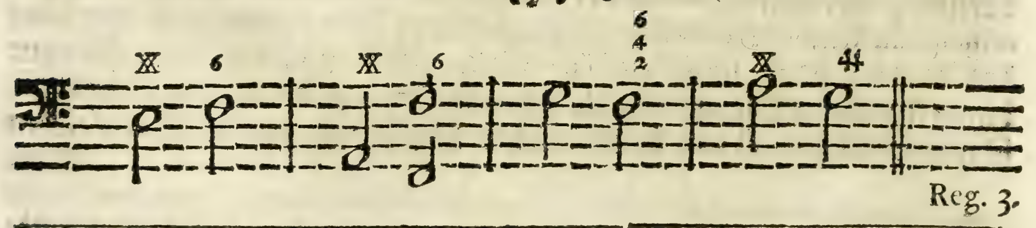
(e) Unser Autor, der Gasparini ist hierinnen sehr weit gangen, wer ihn nachlesen will.

Mißbräuche seynd nun in folgenden Generul-Regeln vermieden worden, und setzen wir sonderlich in denen 6. ersten Regeln theils den ordinairen Accord, theils den 6ten-Accord, (i. e. welcher eine 6te über sich führet) statt der ersten Note zum Grunde, von diesen aber machen wir erst den Schluß auf die folgenden Noten.

Reg. I. General. Wenn der ordinaire Accord (*) ein Semitonium unter sich oder eine 3maj. und min. (f) über sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6. z. E.



Reg. 2. Gen. Wenn der ordinaire Accord dur (**) ein Semitonium über sich, oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber besagter Accord einen gantzen Ton unter sich, so hat die letztere Note natürlich den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ z. E.



Reg. 3.

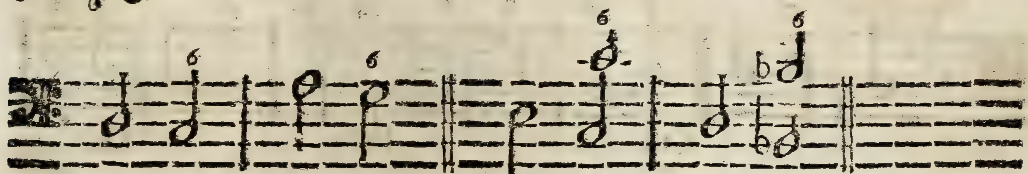
will. Er gestehet aber endlich selbst, daß man die Signaturen viel besser, und ohne so grosse Confusion aus dem ambitu modi judiciren könne, wie er denn zu dem Ende gewisse Schemata angiebet, die wir unten sehen werden.

(*) Es verstehet sich iederzeit die Basis, welche den ordinairen Accord über sich hat.

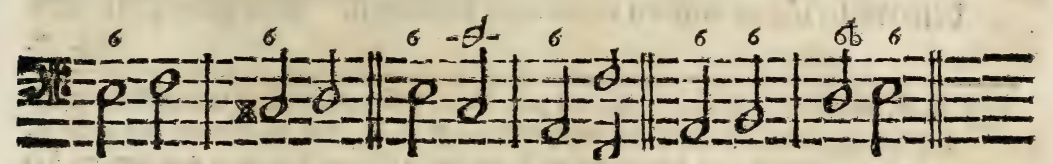
(f) Einmahl vor allemahl wird hier erinnert, daß was wir hinführo von dem Sprunge der 3 maj. sagen werden, solches auch von ihren umbgekehrten Intervallo der 6. min. zu verstehen sey, und was wir von dem Sprunge der 3. min. sagen werden, solches auch von dem umgekehrten Intervallo der 6. maj. zu verstehen. Weswegen wir in obigen Exempeln zu mehrer Deutlichkeit iederzeit die doppelten Bass-Claves angeben werden.

(**) i. e. der 3. maj. uber sich führet.

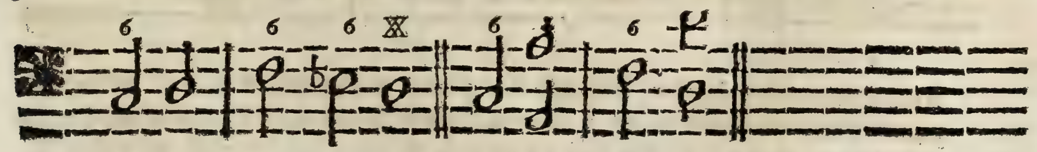
Reg. 3. Gen. Wenn der ordinaire Accord moll (***) einen gantzen Ton oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich die 6te z. E.



Reg. 4. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlichen mit der 3. min. verknüpfften) 6. min. ein Semitonium über sich, oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord. Gehet aber besagter 6ten-Accord einen gantzen Ton über sich, so hat die letzte Note natürlich die 6te.



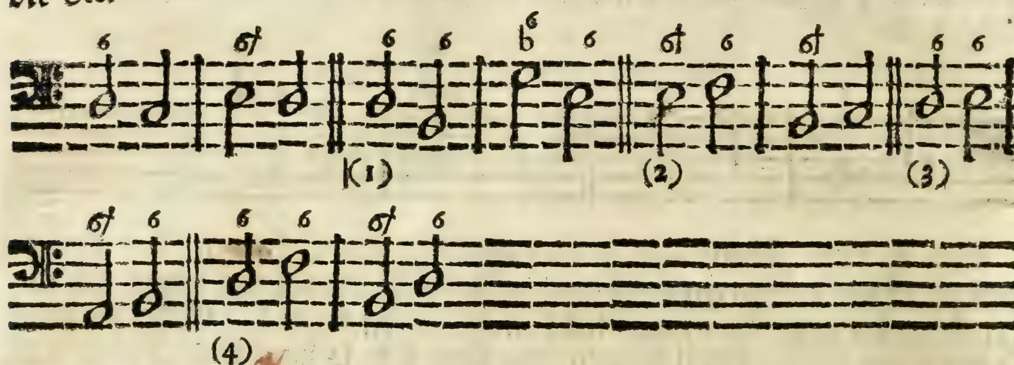
Reg. 5. Gen. Wenn der Accord einer (ordentlich mit der 3. maj. verknüpfften) 6t. maj. einen gantzen Ton über sich, oder unter sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber besagter Accord eine 3. min. unter sich, so hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord.



Reg. 6. Gen. Wenn der Accord einer mit der 3. min. verknüpfften 6. maj. einen gantzen Ton unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinairen Accord. Gehet aber besagter 6ten-Accord (1) eine 3. min. unter sich, oder (2) einen halben Ton, (3) einen gantzen Ton, und (4) eine

(***) i. e. der 3. min. über sich führet.

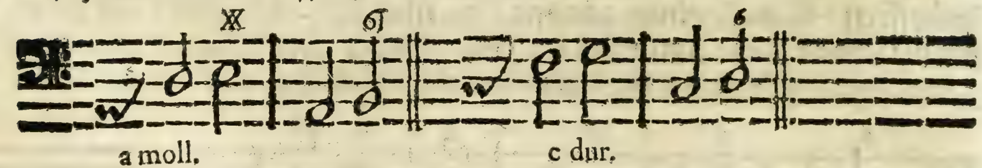
eine 3. min. über sich, so hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te.



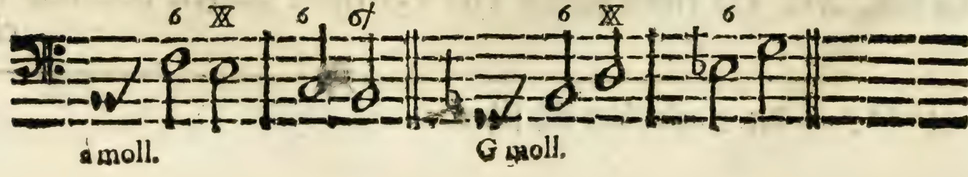
(NB. Aus mehrern Intervallis der 8ve lässet sich nichts gewisses (g) von dem natürlichen ambitu modorum schliessen. Also gehen wir wei-

Reg. 7.

(g) Z. E. wenn der ordinaire Accord per Tonum steiget, so kan man nicht eigentlich sagen, ob die letztere Note natürlich die 6. maj. oder wiederum den ordinairen Accord mit 3. maj. haben möge, denn beyde Gänge kommen mit dem natürlichen ambitu eben deßjenigen Modi überein, z. E.

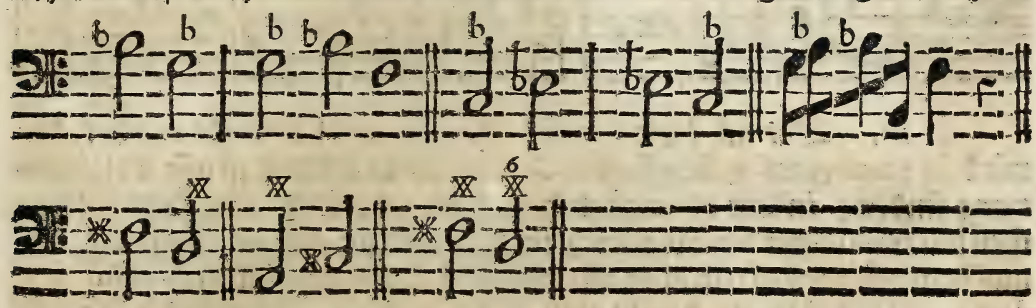


Ferner, wenn der Accord, der, mit der 3. maj. verknüpften 6. maj. in das Semiton. unterwerts oder in die 3. maj. aufwerts springet, so kan man wiederum nicht eigentlich sagen, ob bey dem ersten casu die letzte Note die 6♯, oder den Accord {5 / ✕} bey dem andern casu aber die letzte Note den ordinairen Accord mit 3. min. oder maj. haben solle, weil beyderley natürliche Gänge wiederum beysammen in einem Modo stecken, und so mit andern Intervallis mehr.



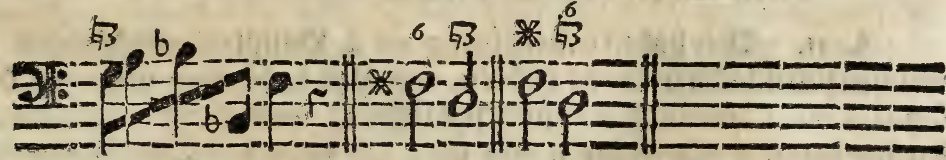
ter, und setzen noch folgende 2 General-Regeln hinzu, welche ihre eigene raisons bey sich führen.)

Reg. 7. Gen. Wenn 2. Noten um eine 3e steigen oder fallen, deren die eine ein b. oder ✕. vor sich bezeichnet hat, so wird dieses b. und ✕. ordentlicher Weise auch in dem Accorde der andern Note angeschlagen (h) z. E.

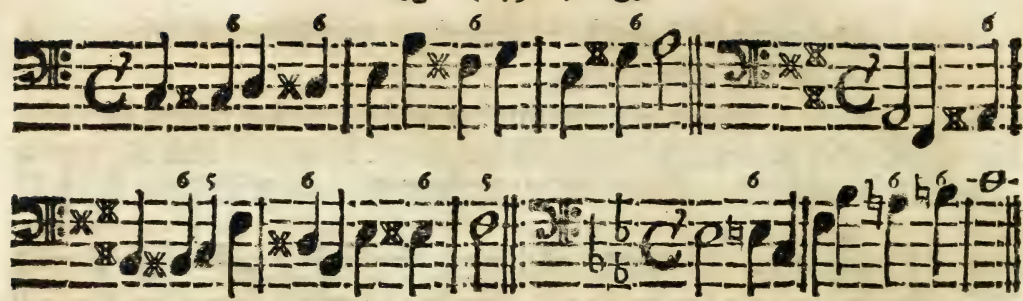


Reg. 8. Gen. Vor welcher Note ein fremdes (i) ✕ oder erhöhendes ♮ stehet, selbige hat natürlich die 6te, sie mag per gradus oder per saltus gehen. z. E.

(h) Weil sonst gar leicht schlimme relationes non harmonicæ entstehen können. z. E.



(i) Es wird hier auff deutsch von einem, vor der Note stehenden frembden oder accidentalen, (nicht aber vor dem systemate gehörig bezeichneten) ✕ und ♮ geredet. Denn über dergleichen Noten kan niemahls eine 5ta perfecta stehen, ohne daß man gäntzlich aus dem richtigen Ambitu modi falle, wie man es leicht mit denen ✕✕ und ♮. obiger Exempel probiren mag. Und dieses ist eigentlich die wohlgegründete raison, warum die Alten obige Regel geben. Hingegen werden hiervon die essentialen ✕✕ eines jedweden Modi nothwendig ausgeschlossen, sie mögen vor das systema modi richtig bezeichnet seyn, oder nicht. Also können z. E. im modo g. dur das fis, im modo d. dur das cis und fis, im modo a dur, das



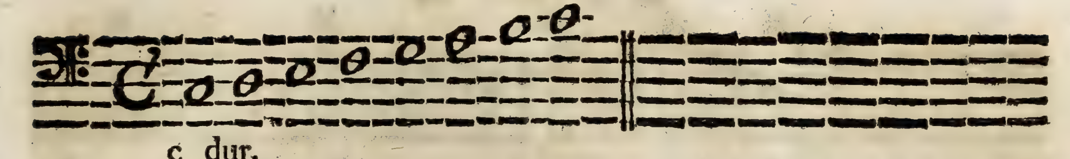
§. 10. Wer sich diese General-Regeln wohl bekandt machet, der wird in praxi eines unbezifferten General-Basses öffters grosse Erleichterung finden; indem es natürlich, daß ein ungeübter aus dem euserlichen Intervallo einer Note viel leichter, und geschwinder judiciren mag, als aus dem offt versteckten, oder alle Augenblick abwechselnden Ambitu modorum. Indeß ist gleichwohl eben dieser Ambitus modorum die Haupt-Qvelle, woraus besagte General-Regeln geflossen, wie wir unten zeigen werden. Also lernen wir endlich der Sache vollkommen einsehen, wenn wir die Signaturen fundamentaliter zu erfinden suchen:

III. Aus einigen Special-Regeln, oder aus dem natürlichen Ambitu modorum selbst.

§. 11. Wir haben in heutiger praxi 2. Haupt-Modos Musicos, nach welchen sich alle die übrigen richten, nehmlich: Modum majorem, dessen fundamental-Clavis die 3. maj. über sich führet; und Modum minorem, dessen fundamental Clavis die 3. min. über sich führet. Der Modus major stellet uns die Claves seiner 8ve in folgender Ordnung vor:

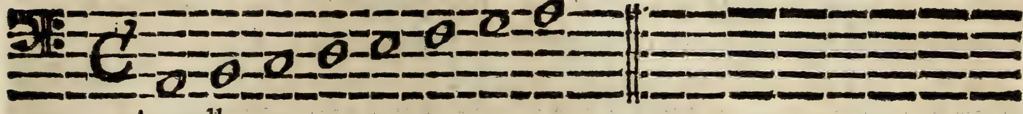
Der

das cis, fis, und gis &c. gar wohl die 5tam perfectam über sich leiden, wenn man in die 3e und 6te dieser Modorum ausschweiffet, weil solche ✱✱ dem Modo essential seynd, und allerdings vorgezeichnet seyn solten, wie wir allbereit von dergleichen richtigen Bezeichnungen in der Ersten Abtheilung dieses Werckes p. 153. gedacht.



c dur.

Der Modus minor siehet also aus:



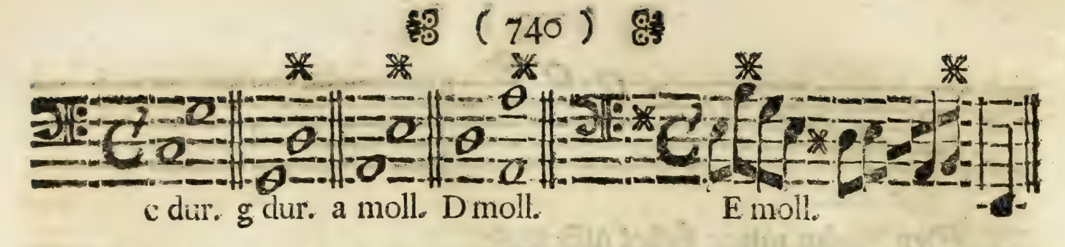
A moll.

Wollen wir nun die Signaturen unseres General-Basses aus dem ambitu modorum erfinden, so müssen wir wissen, was jedweder Clavis von diesen beyden Haupt-Modis vor Signaturen natürlich über sich leiden könne. Und hierzu sollen uns folgende, theils auf natürliche raisons, theils auff sichere principia Compositionis gegründete Special-Regeln anweisen, deren Fundament wir jederzeit dabey angeben werden.

Reg. 1. Special. Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich, sie mag in systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

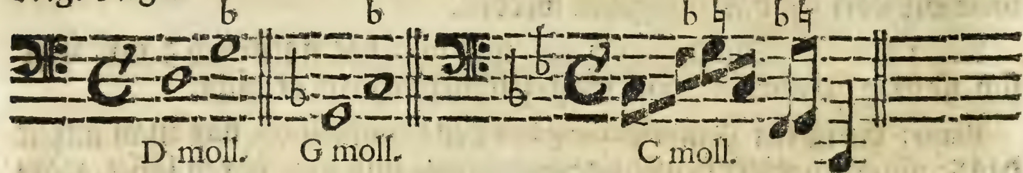
Ratio: Es ist ein Haupt-Principium der Composition, daß man allzeit das Semitonium unter demjenigen modo maj. und min. hören lässet, worinnen man moduliret (*) z.E. So lange man im D moll moduliret, so lange lässet sich das Semitonium cis, und nicht c. hören. Im a moll hat man mit gis und nicht mit g. zu thun. Bey g dur lässet sich natürlich das fis, und bey D dur das cis hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachtes Semitonium modi zu der 5ta modi die 3e, ausmachet, so entstehet dahero die obige Regel.

(*) Dieses Principium ist das oben in der Einleitung p. 92. gedachte erste Inventum, welches der Gasparini mit mir zum Grunde setzet, wenn er p. 75. seines Tractates anfänget vom General-Baß ohne Signaturen Regeln zu geben. Bald unten ein mehrers.

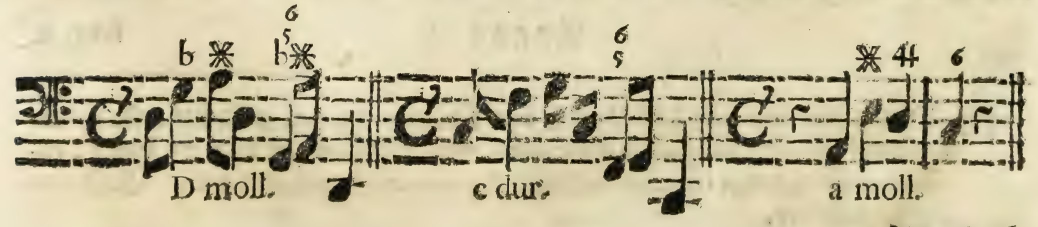


Reg. 2. Special. Die 4ta modi min. hat natürlich die 3. min. über sich, sie mag im systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

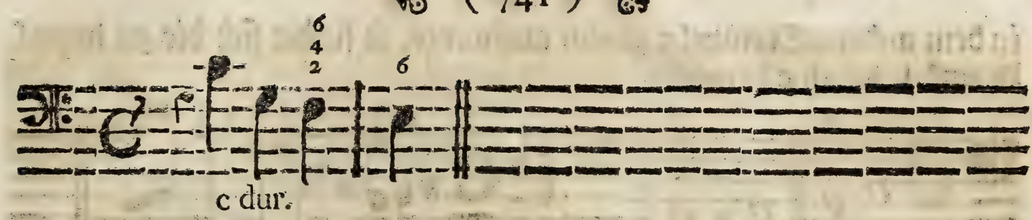
Ratio. Es ist wiederum ein Haupt-Principium der Composition daß man in modis minor. allzeit die 6te min. desjenigen modi hören lässet, worinnen man moduliret, z. E. so lange man im D moll sich auffhält, so lange lässet sich die 6b. b moll, und nicht h. hören. Im g moll hat man mit Dis moll und nicht mit e. zu thun. Im c moll lässet sich natürlich die 6b. as, und nicht a. hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachte 6. min. des modi min. zu der 4ta modi die 3e ausmachet, so entstehet dahero die obige Regel.



Die übrige Harmonie aber der 4te modi maj. und min. betreffend, so hat sie am allernatürlichsten den ordinairen Accord. (Die 6. oder ($\frac{6}{5}$) seynd ausserordentliche Fälle.) In dem einzigen Casu aber hat besagte 4ta modi natürlich den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ über sich, wenn sie aus der 5te per transitum in die 3e herab steiget, wie aus denen beyden letzten Exempeln zu ersehen.



NB. Noch



NB. Noch eins iſt hier zu erinnern, daß weil nach dem principio der obigen andern ſpecial-Regel der modus min. in ſeinen ambitu die 6. min. und nach dem Principio der obigen erſten ſpecial-Regel das Semitonium drunter tractiren ſoll, ſo entſtehet auf ſolchen Fall ein unnatürlicher Gang der 2dæ ſuperfluæ, wenn man aus der 5ta modi min. aſcendendo in die 8ve, oder aus der 8ve deſcendendo in die 5tam modi gehen will. z. E.

a moll. G moll.

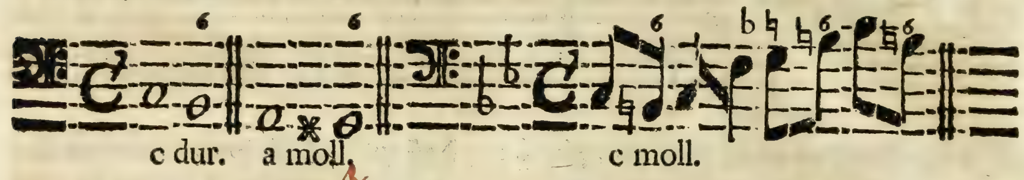
Dieſen Ubel nun abzuhelffen, ſo nimmet der Componiſt in ſolchen Fällen aſcendendo ſtatt der 6♭. die 6te maj. und deſcendendo ſtatt des Semitonii drunter den gantzen Ton. Welche beſondere Gänge ſich ein Accompagniſt in denen ordinairen Regeln des ambitus modi nicht irren laſſen muß, zumahl ſie (wie wir unten ſehen werden) eben diejenigen Ziffern über ſich behalten, welche der natürliche ambitus modi mit ſich bringet.

a moll.

Reg. 3 ſpecial. Das Semitonium unter dem modo maj. und min. worinnen man moduliret, hat natürlich die 6. über ſich.

Ratio: Es iſt vor dieſes Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden. Denn wenn man in folgenden erſten Exempel von dem H. 5. gradus auffwärts rechnet, ſo findet ſich die 5ta imperfecta f. rechnet man

in dem andern Exempel 5. gradus auffwerts, so findet sich die 5ta imperf. D. und so durch alle modos.

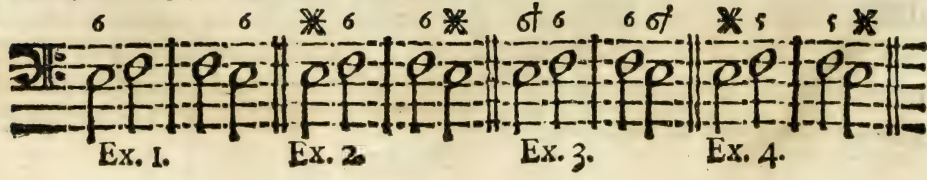


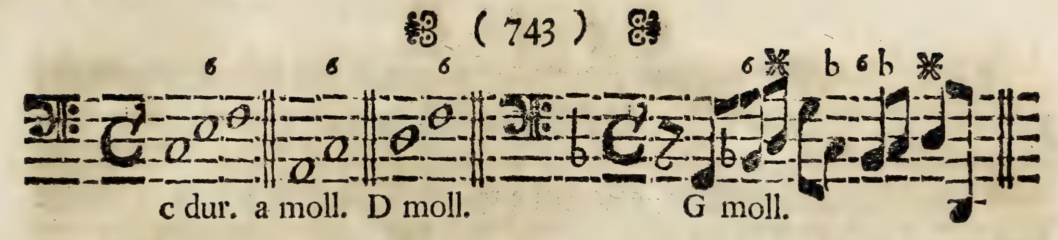
Reg. 4. special. Die 3e modi maj. und min. haben natürlich die 6te über sich, wie unten folgende Exempel ausweisen. Hiervon aber muß man differente raisons geben.

Die 3a modi maj. hat deswegen die 6. über sich, weil ihre 4ta modi. welche nur einen halben Ton von ihr entfernet, natürlich den ordinairen Accord hat, NB. zwey neben einander liegende halbe Tone aber nach denen principiis Compositionis nicht gern beyde einen ordinairen Accord zu haben pflegen (k). Die 3a modi min. aber muß nothwendig die 6te über sich nehmen, weil sie in ambitu modi keine 5te perfect. hat. Denn wenn z. E. im modo a moll über dem c. wolte die 5te perf. g. gebrauchet werden, so lieffe es wieder das principium der obigen ersten special-Regel, vermöge dessen a moll mit gis, und nicht mit g. zu thun haben kan.

Reg. 5.

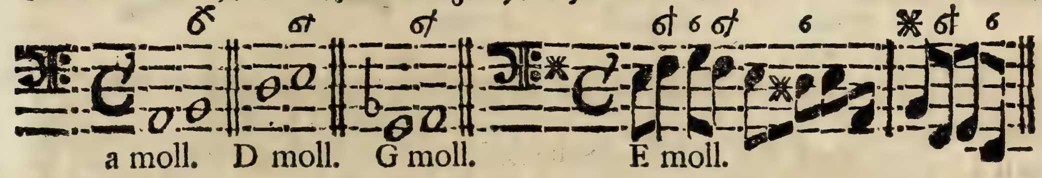
(k) In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblick (5 5 5 5 / 3 3 3 3 / e f f e). Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischet sie auff unterschiedene Arth mit der 6te, wie folgende 3. ersten Exempel zeigen. Das 4te Exempel aber kömmet schon seltener vor, ob gleich der antiqve Gusto durch eine über die erste Note gesetzte 3. maj. corrigiret wird.



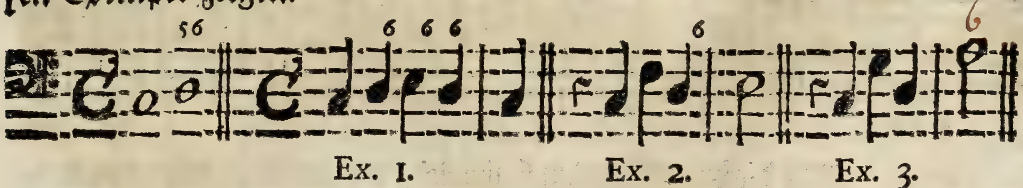


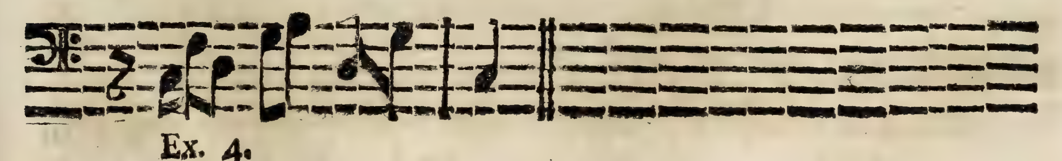
Reg. 5. ſpec. Die 2da modi min. hat ordinair die 6te maj. über ſich.

Ratio: Weil ſie eben ſo wenig, als das Semiton. modi min. eine 5ta perfecta in ihren ambitu hat. Denn wenn z. E. im modo D moll über der 2da e. wolte die 5ta perfecta h. angeſchlagen werden, ſo lieffe es wieder das principium der obigen andern ſpecial-Regel, vermöge deſſen D moll mit der 6te min. b moll, und nicht mit h. zu thun haben kan.



Wegen des modi maj. aber iſt beſonders zu mercken, daß weil ſeine 2da modi allerdings eine 5te perfect. in ambitu hat, ſo ſtehet auch frey, ob man über beſagter 2da modi die 5te oder die 6te gebrauchen will. Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwerts gehet, wie folgende 2. erſten Exempel ausweiſen. Kömt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu ſtehen, ſo fället die 5te natürlicher aus, wie folgende 2. letzten Exempel zeigen.

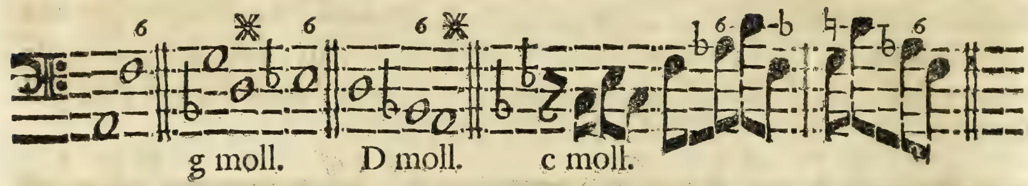




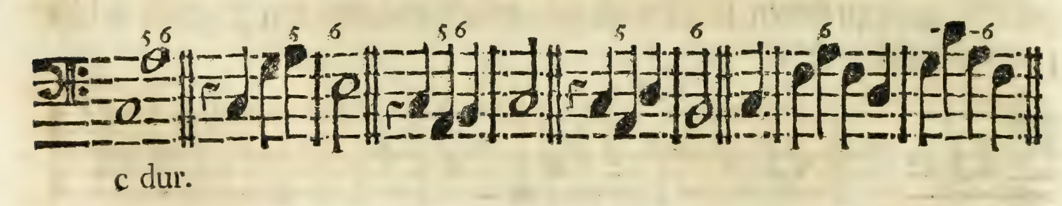
Reg. 6.

Reg. 6. spec. Die 6te min. eines modi min. hat am allernatürlichsten wiederum die 6te über sich. Und finden sich wenig extra-ordinaire casus in contrarium.

Ratio: Weil die neben ihr liegende 5ta modi natürlich den ordinairen Accord hat, gedachte 6ta modi min. aber nur ein Semitonium von ihr entfernet, so kan sie nach dem principio der 4ten special-Regel nicht gern wiederum den ordinairen Accord haben.

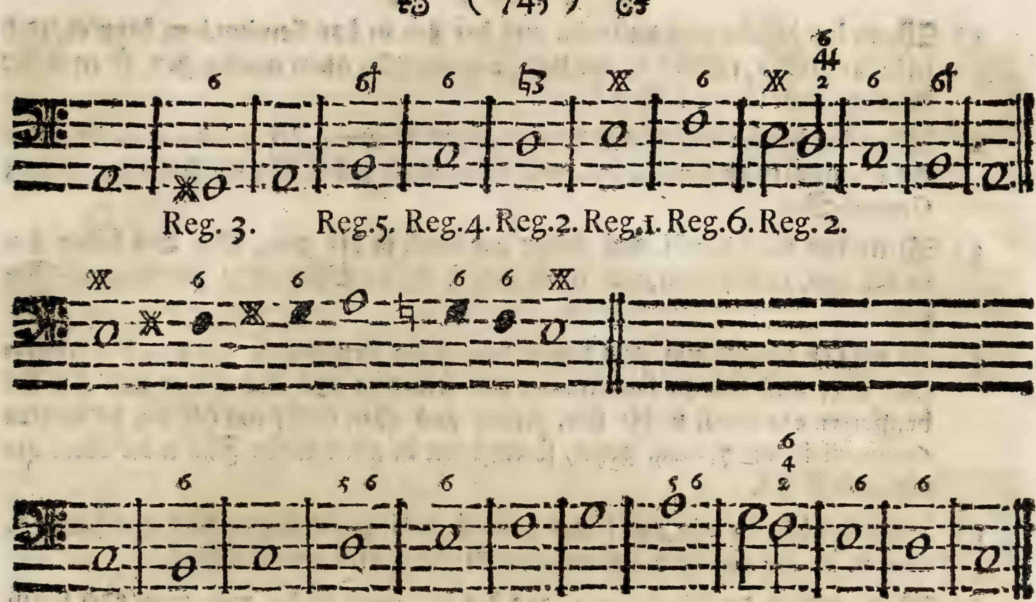


Wegen des modi maj. aber ist hier wiederum besonders zu mercken, daß weil seine 6ta modi von der 5ta modi keinen halben sondern einen ganzen Ton entfernet, so kan besagte 6ta modi natürlich so wohl die 5. als 6. über sich leiden, wie es die Modulation mit sich bringet. Am natürlichsten fället die 6te aus, wenn mit der 4ta modi per saltum verfahren wird, wie unter folgenden das letzte Exempel zeiget. Ausser diesen ist die 5te sehr natürlich, so lange eine darüber stehende Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil anzeiget. z. E.



§. 12. Mit diesen erklährten 6. special-Regeln haben wir nunmehro die Claves unserer 2. Haupt-Modorum, c dur und a moll völlig beziffert, welche folgende 2. Schemata vorstellen:

§. 13. In



§. 13. In dem Schemate a moll hat man die 2. ausserordentliche Gänge des modi min. wie sie oben zu Ende der andern special-Regel beschrieben worden, um besserer Erinnerung halber mit beyfügen, jedoch von dem Schemate abgetheilet lassen wollen, weil sie die Claves des gewöhnlichen ambitus modi verändern, und also nicht eigentlich zu dem Schemate gehören. Indeß behalten die Noten solcher irregularen Gänge eben die Signaturen, welche der modus min. natürlich in seinen 6ten und 7ten Intervallo der 8ve zu haben pfleget, wie aus besagten Schemate zu ersehen.

§. 14. Wie es nun mit dem Ambitu der beyden Haupt-Modorum c dur, und a moll hergehet: eben so gehet es mit allen übrigen Modis her, welche wir zu nutzbahren Gebrauch der Incipienten in eben solchen Schematibus anhero transponiren wollen, wenn wir vorhero, oben versprochener massen gezeiget haben, daß besagte 2. Schemata eben das Fundament und die Haupt-Qvelle seynd, woraus die obigen 6. ersten General-Regeln geflossen. Nehmlich

1) Wenn der Modus maj. und min. aus der 8ve in das Semitonium drunter, und in die 3e drüber, ingleichen aus der 4ta modi in die 6tam modi gehen, so entstehet die obige erste General-Regel.

2) Wenn der Modus maj. aus der 5ta modi in die 4tam, der modus min. aber aus der 5ta modi in die 3am, 4tam, und 6tam modi gehet, so entstehet obige andere General-Regel.

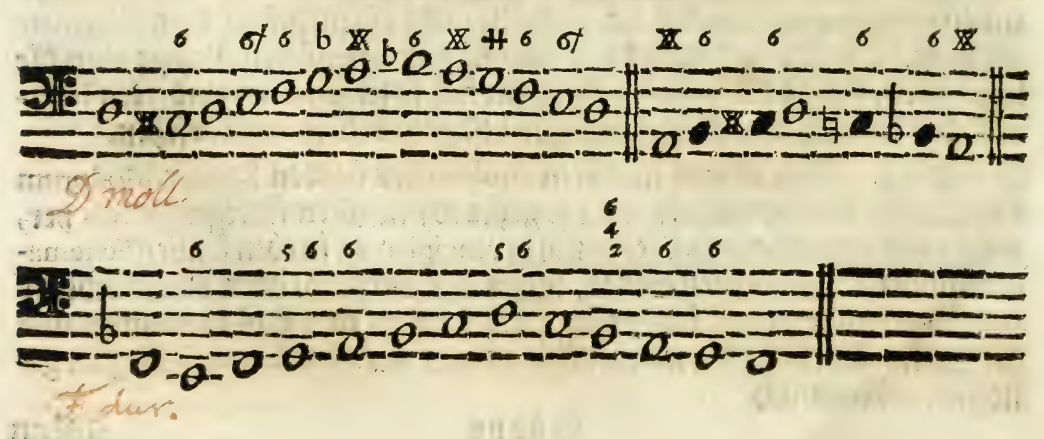
3) Wenn der Modus min. aus seiner 4ta modi in die 3am, oder aus seiner 8ve in 6te min, und 7mam min. modi gehet, so entstehet obige 3te General-Regel.
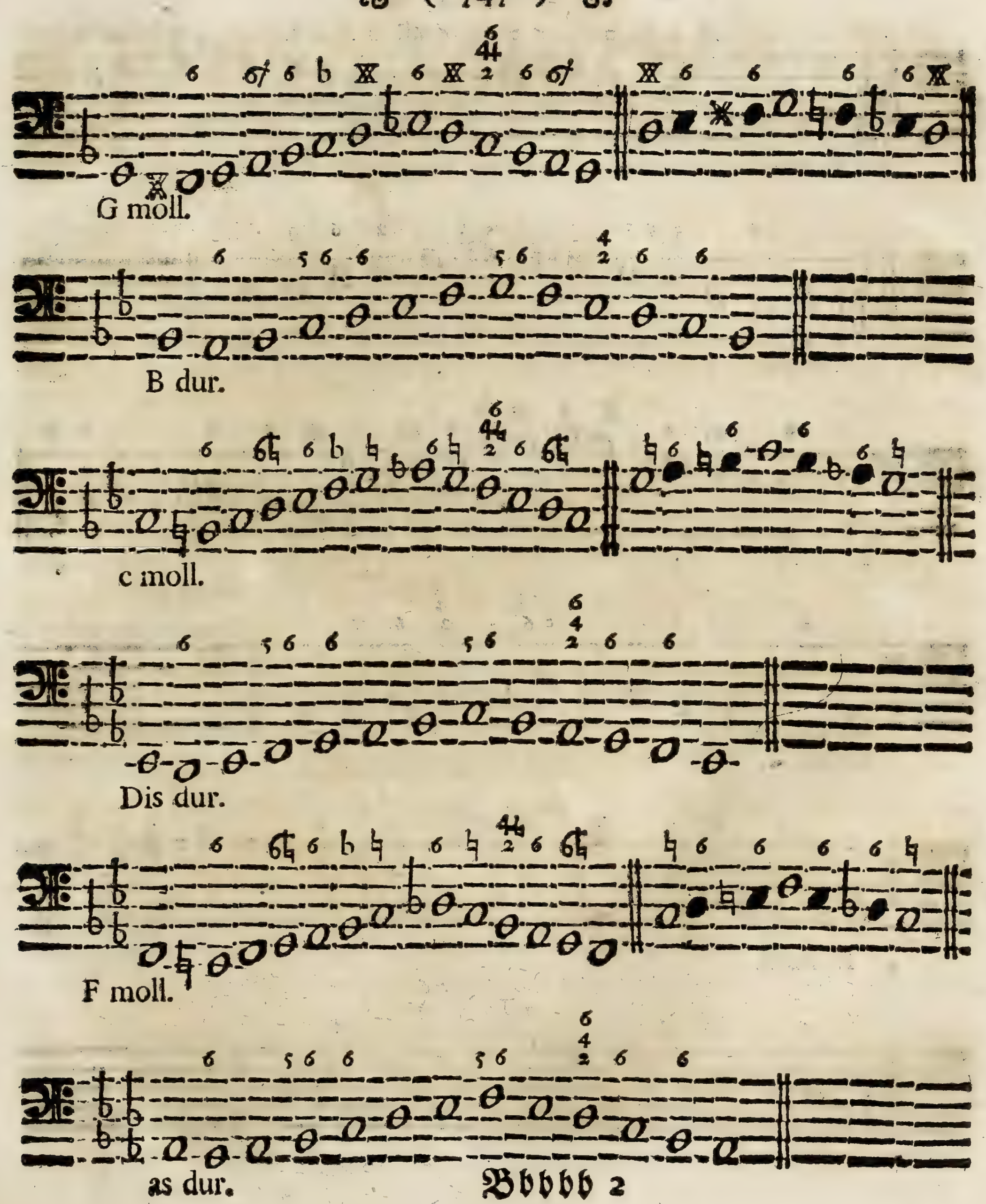
4) Wenn der Modus min. aus seinen Semitonio drunter, in die 8ve, der Modus maj. aber aus seinem Semitonio, aus seiner 3e und aus seiner mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 8ve, ferner aus eben dieser mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 7. maj. gehet, so entstehet in allen diesen Fällen die obige 4te General-Regel.
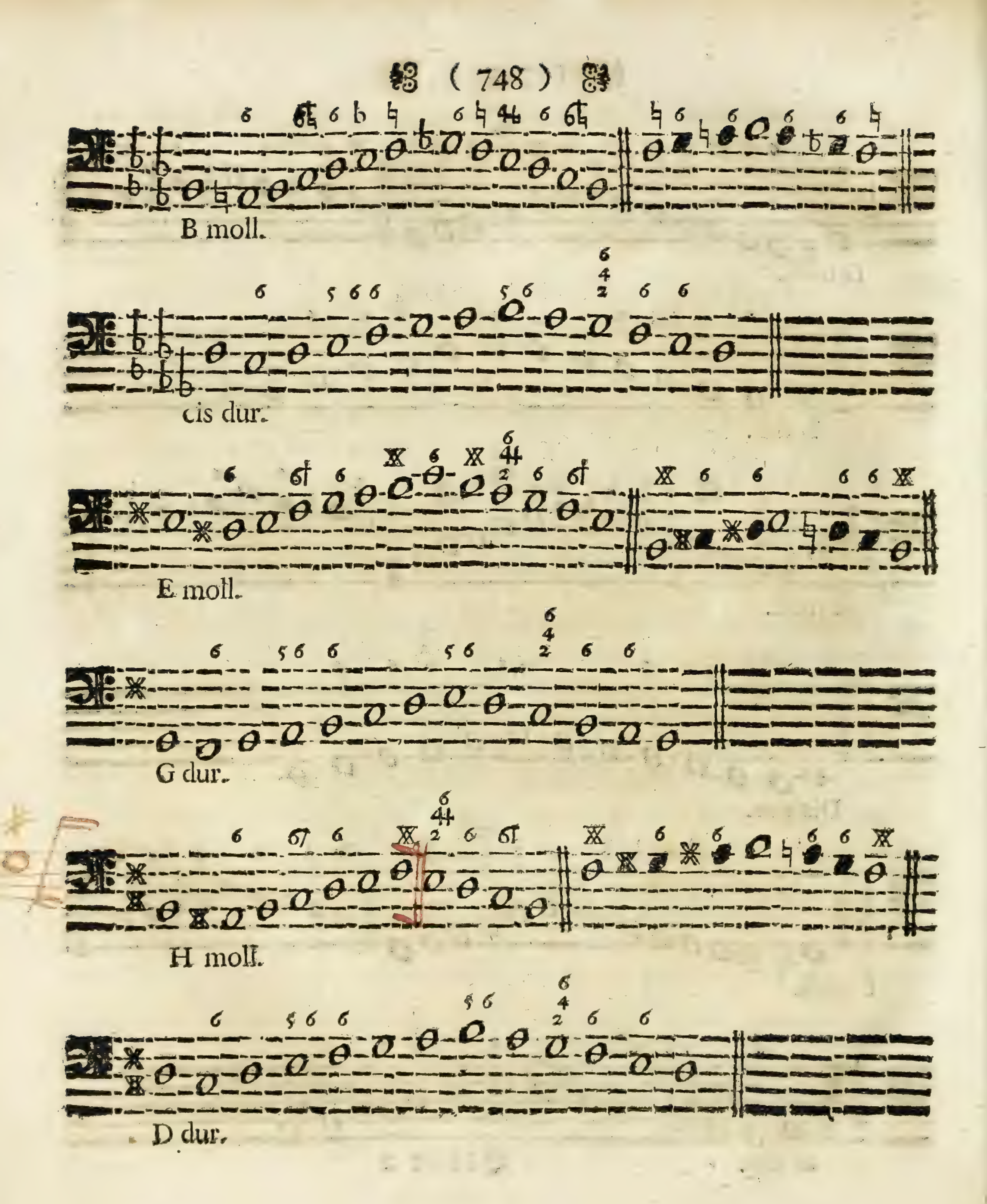
5) Wenn der Modus min. aus seiner 3a modi in die 4te und 8ve, oder aus seiner 7. min. in die 6te modi gehet, so entstehet die obige 5te General-Regel.
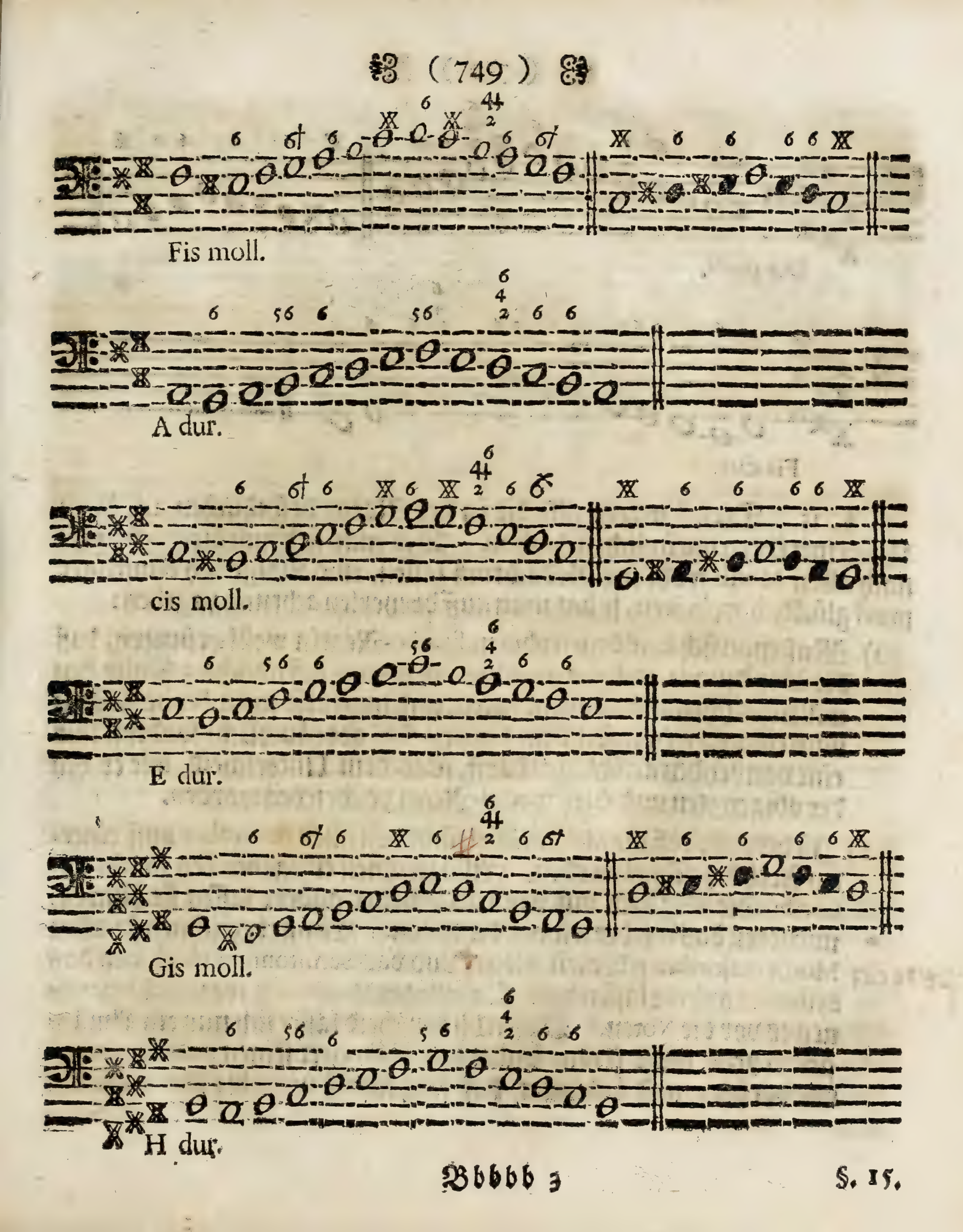
6) Wenn endlich der Modus min. aus der 2da modi in die 3am 4tam oder 8vam der Modus maj. aber aus seiner mit der 6te bezifferten 2da modi in das Semitonium modi, ferner in die 3am 4tam und 8vam modi gehet, so entstehet in allen solchen ordinairen und extraordinairen Fällen die obige 6te General-Regel.

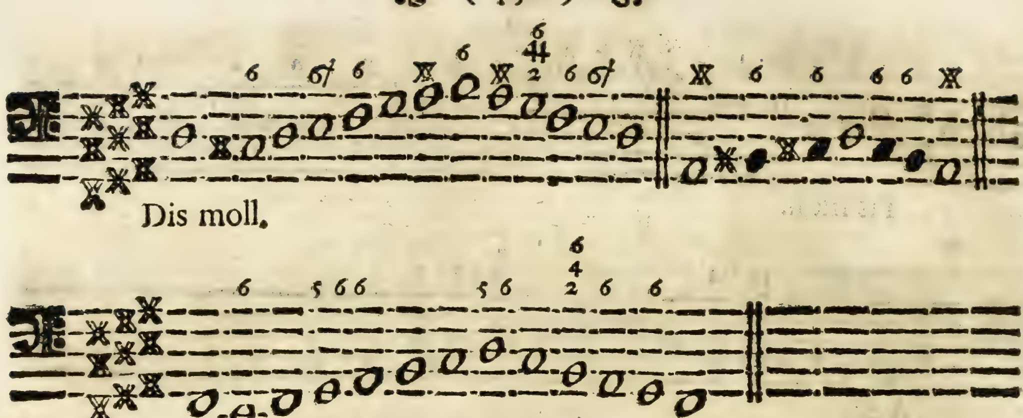
Schemata Modorum.




G moll.
B dur.
c moll.
Dis dur.
F moll.
as dur.


B moll.
cis dur.
E moll.
G dur.
H moll.
D dur.


Fis moll.
A dur.
cis moll.
E dur.
Gis moll.
H dur.



Fis dur.

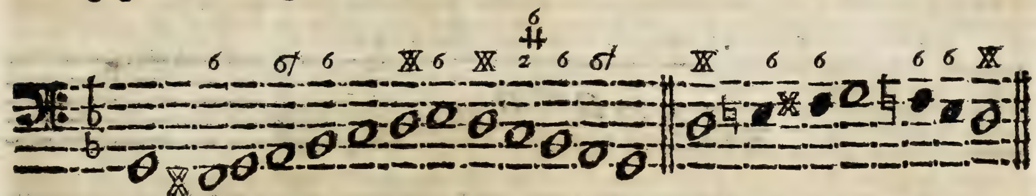
§. 15. Dieses wären also die in der Natur befindlichen 24. Modi Musici mit ihren natürlichen Ambitu. Will man sich nun diese Schemata nach allen Modis wohl ins Gedächtniß fassen, und selbige bey künfftiger praxi glücklich appliciren, so hat man auff dreyerley achtung zu geben:

1) Muß man sich aus denen obigen special-Regeln wohl erinnern, daß die über der 2da, und 6ta modorum majorum befindliche 5 6. nur den willkührlichen ambitum andeuten, und man also nicht beyde Ziffern nach einander (wie sonst im General-Baß gebräuchlich) sondern nur eine von beyden anschlagen darff, nach dem Unterscheid, wie er bey der obigen 5ten und 6ten special-Regel beschrieben worden.

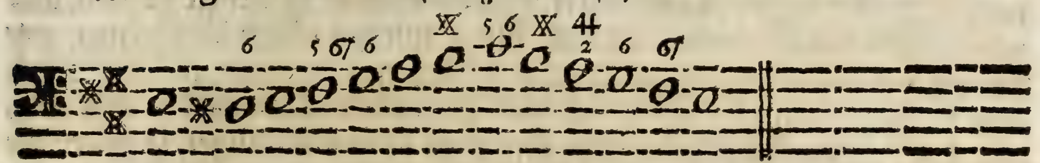
2) Ist bekandt daß die Modi Musici nicht von allen Autoribus auff einerley Arth bezeichnet werden. Also zeichnen einige bey den Modis minoribus die 6b. gleich mit vor das Systema, andere lassen sie hinweg, und setzen das b. jederzeit vor die Noten. Einige bezeichnen in allen Modis majoribus jederzeit die 4te und das Semitonium modi vor das Systema: andere lassen beydes in einigen Modis maj. weg, und bezeichnen es vor die Noten. Diesen Unterscheid lässet sich nun ein Anfänger in praxi nicht irren, sondern er observiret seinen ambitum modi wie vorhero, und bedencket, daß solchenfalß nicht die Harmonie des

Sche-

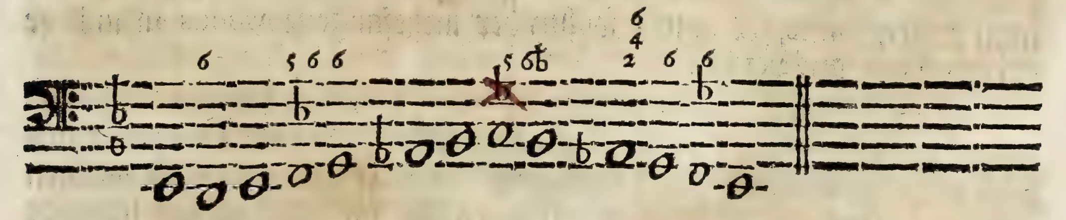
Schematis, sondern nur die euserliche Bezeichnung verändert werde. Diesen nach würde z. E. der, mit der 6b. vorbezeichnete Modus G moll gegen dem obigen Schemate also aussehen:



Das e dur würde z. E. ohne sein vorgezeichnetes Semitonium gegen dem obigen Schemate also bezeichnet seyn:

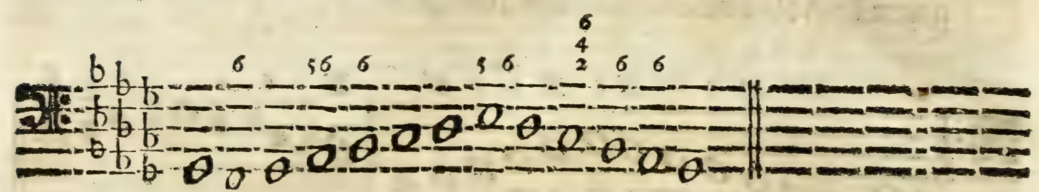


Das Dis dur würde ohne seine vorgezeichnete essentiale 4te gegen dem obigen Schemate also aussehen, wie folget. Und so mit andern Modis.



3) Was ferner einige noch ungebräuchliche Modos anlanget, welche man zum Exercitio der Anfänger auff zweyerley Arth bald mit ✻✻, bald mit bb. bezeichnen kan; so lässet sich der Ambitus derselben nach Anleitung unserer obigen 2. Haupt-Modorum gar leicht in das gehörige Schema bringen, wer Lust zu dergleichen Exercitio hat. Also würde z. E. das obige mit ✻✻ bezeichnete Schema fis dur, sich gar leicht auff folgende Arth in die bb. verkleiden lassen. Und so weiter mit

mit allen übrigen Bezeichnungen, die hier so weitläufftig als unnöthig ausfallen würden.



§. 16. Hat man sich nun den natürlichen ambitum und die Signaturen aller, oder doch der nöthigsten Modorum, so wohl auff dem Pappiere als nach dem Gehöre wohl imprimiret, so ist die schwehrste Arbeit vorbey, und mangelt uns nichts mehr, als daß wir numehro observiren lernen, wohin ein angefangener Modus in andere Neben-Tone ausweichet? Denn eben da fänget man die Signaturen eines neuen Sehematis wieder von vorn an. z. E. Wenn das Musicalische Stück im D moll anfänget, so gelten die Signaturen nach dem Schemate D moll, so bald der Modus ausweichet in a moll, so gehen die Signaturen nach dem Schemate a moll, weichet der Ton ferner aus in das g dur, so gehen auch die Signaturen nach dem Schemate g dur, und so fort durch alle Modos. Hier fället also die Frage vor, wie man wissen könne, wenn und wohin der angefangene Modus in andere Neben-Tone ausweiche?

§. 17. Wir haben in vorhergehenden §. 11. bey der ersten special-Regel das principium Compositionis angeführet: daß man jederzeit mit dem nechsten Semitonio unter demjenigen Modo zu thun habe, in welchen man moduliret &c. Dieses principium giebet uns nun allhier folgende doppelte:

Reg. 7. special. So offt ein neues ✱ oder erhöhendes ♮. welches vorhero nicht da gewesen, in einer Stimme ergriffen wird, so offt changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton.

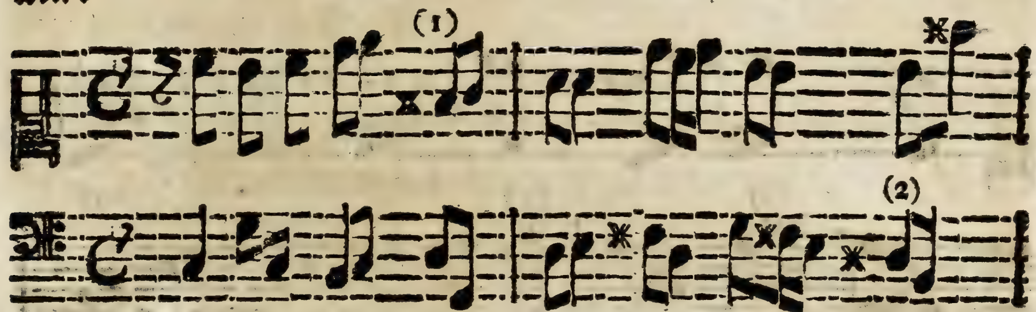
Z. E. wenn im c dur das fis ergriffen wird, so changiret der Modus in g dur.

Hat aber ein solches im Basse selbst vorkommendes frembdes ✱ oder ♮ wiederum eine frembde i. e. accidentale 6. maj. oder 3. maj. über sich, so changi-

ret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechst gelegenen halben Ton.

Z. E. wenn im c dur das oben besagte fis die 6. maj. über sich hätte, so changirte der Modus in E moll, hätte aber eben gedachtes fis die 3. maj. über sich, so würde der Modus in H moll changiren, wofern er anders so weit auszuweichen pflegte. (l)

§. 18. Weil nun an dieser doppelten Regel sehr viel, ja alles gelegen, so wollen wir allhier ein ausführliches Exempel geben, und überall das dabey vorfallende Changement der Tone nach denen No. No. anmercken:
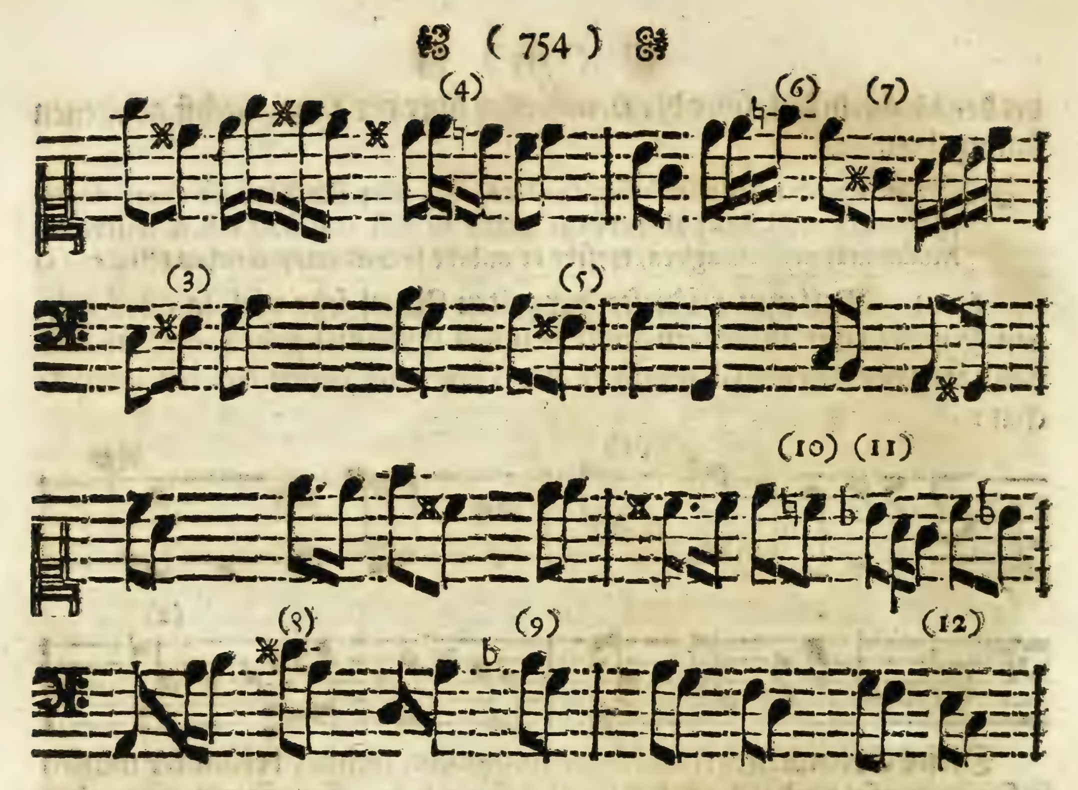


Dieses Exempel gehet aus dem Modo c dur, welcher bekandter massen in seiner 8ve folgende Claves hat: c. d. e. f. g. a. h. c. So offt nun einer oder mehr von diesen Clavibus verändert wird, so offt ist es ein Zeichen, daß der Modus ausweichet. Wie und wohin er aber ausweichet, das wollen wir auff folgende Arth examiniren.

No. (1) Hier zeiget sich ein neues Semitonium fis, welches ordentlich nicht in den Modum gehöret, also weichet der Modus aus in den darüber gelegenen nechsten halben Ton, g dur. (NB. Dergleichen geschwinde Digression im ersten Tacte eines Musicalischen Stückes, ist sonst nicht styli: Hier geschiehet es aber zu Abkürtzung des Exempels.)

(2) Zeiget wieder ein neues ✱ welches bißher nicht da gewesen, also changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton, welches e moll ist.

(l) Es ist dahero diese doppelte Regel so universal, daß sie nicht allein bey denen irregulairen, und weit entfernten Digressionibus der Tone, sondern auch bey denen unvoll-



(3) Zeiget der Baß wieder das fis, und also solte man meinen, der Modus trete zurück in g dur. Allein weil dieses fis eine 6. maj über sich führet nehmlich dis, so seynd wir noch im e moll, worzu das fis nur die rechte 2de ausmachet. Hingegen wird bey

(4) Das ✱ dis ausdrücklich wieder verlassen, und erscheinet bey

(5) Das fis wieder ohne die 6te maj. also seynd wir wieder im g dur. Bey

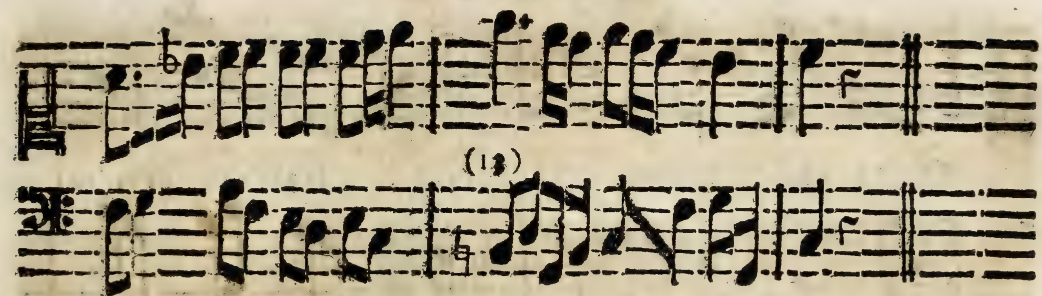
(6) Wird auch dieses fis verlassen, und giebet sich darauff bey

(7) ein neues Semitonium gis an, dahero der Ton in a moll changiret.

(8) Zei-

---

unvollkommen bezeichneten Modis Musicis statt hat. Z. E. gesetzt, das g dur wäre nicht gebührend vor dem systemate mit seinen fis bezeichnet: so lange sich aber in denen Stimmen ein ✱ vor dem f. blicken lässet, so lange ist man im g dur. Hat aber dieser im Basse vorkommende Clavis f. ✱ (oder fis) die 6. maj. über sich, so ist man im e moll: Hat eben besagtes fis die 3. maj. über sich, so ist man im h. moll. Und so mit allen Modis.



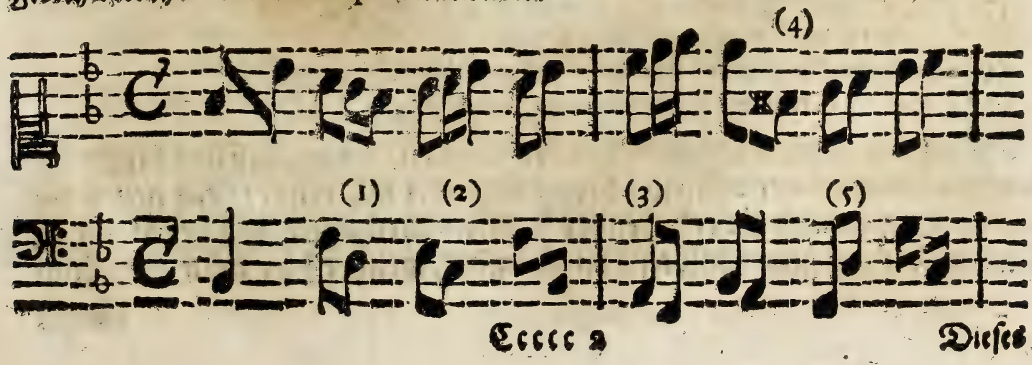
(8) Zeiget das Semitonium unter D moll an, welcher Modus auch durch seine bey (9) erscheinende natürliche 6. min. bestärcket wird, nach der oben gegebenen andern special-Regel. Bey

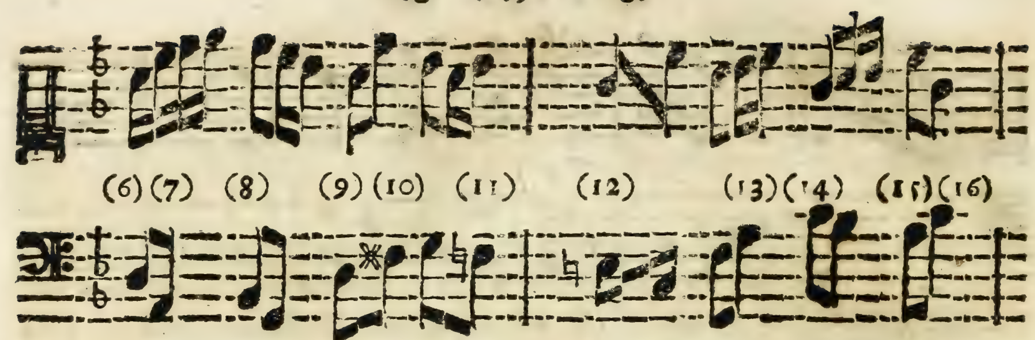
(10) Wird das bißherige Semitonium cis zwar wieder verlassen, das b moll aber bey (11) behalten. Weil wir nun in diesen Tacte kein neues Semitonium, sondern gleich hinter einander die Claves: c. b. a. g. f. e. finden, so judiciren wir hieraus, daß die Note

(12) das rechte Semitonium zu f dur sey, und folgbar das bey (11) vorgekommene b. nur die rechte 4te zu f dur angegeben.

(13) Ergreiffet wiederum das H. statt des vorigen B. und zeiget hierdurch, daß der Modus einen halben Ton drüber, nehmlich in das c dur zurück gehe.

§. 19. Weiß man nun solchergestalt das Changement der Tone genau zu observiren, so ist es alsdenn leicht, bey jedweden changirten Tone den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweisung obiger Schematum zu finden. Dieses wollen wir nun in folgenden General-Exempel versuchen, allwo wir nicht alleine das Changement der Tone, sondern auch die nach denen Schematibus abwechselnden Signaturen zugleich durch No. No. marqviren wollen:





Dieſes Exempel gehet aus dem B dur. So lange nun der Ambitus Modi in dieſen Tone bleibet, ſo lange ſeynd die Signaturen des obigen Schematis B dur zu appliciren. Alſo hat nun die Note

(1) Natürlich die 6. über ſich, weil ſie 3a modi iſt. Reg 4. ſpecial.
(2) Hat natürlich den ordinairen Accord über ſich, weil es 2da modi major. iſt, die mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſpec.
(3) Hat die 6. weil es Semitonium modi iſt. Reg. 3. ſpec.

Die Note (4) in der obern Stimme bringet ein frembdes ✻ welches anzeiget, daß der Modus in den nechſt gelegenen halben Ton drüber, nehmlich hier in das G moll changiret, alſo appliciret man nunmehro die Signaturen des obigen Schematis g moll, welchen zu folge die zu der

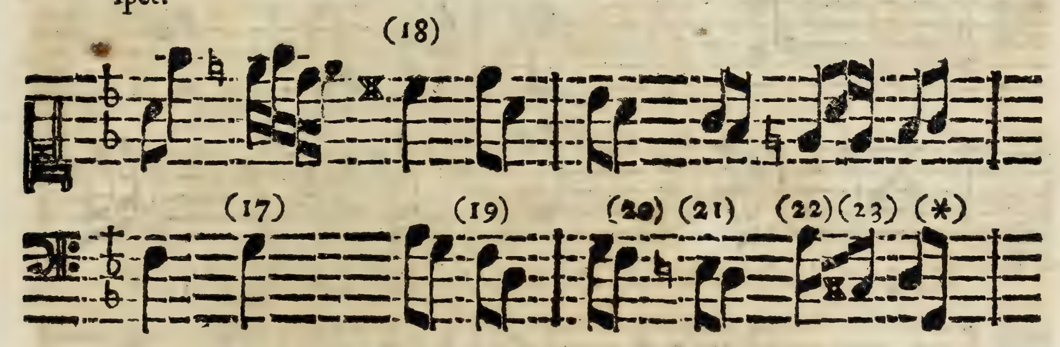
(4) gehörige B ſſ-Note a. als die 2da modi angeſehen wird, welche natürlich die in der obern Stimme angegeben. 6♮ haben muß. Reg. 5. ſpec.
(5) und (6) haben 3. maj. über ſich, weil ſie die 5tam modi min. ausmachen. Reg. 1. ſpec.
(7) Hat 6♮ über ſich, weil es die 2da modi min. Reg. 5. ſpec.
(8) Hat die 6. weil es 3a modi. Reg. 4. ſpec.
(9) Hat 3. maj. weil es wiederum die 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.
(10) Hat die 6. weil es das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

Das hier erniedrigende ♮. bey der Note (11) zeiget, daß das bißherige Semitonium modi verlaſſen wird, und da giebet ſich bey (12) ein neues Semitonium, nehmlich ein erhöhendes ♮. an, welches zeiget, daß der Modus in den darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher hier f. dur iſt. Alſo

fänget

fänget man nunmehro an, das obige Schema f dur zu appliciren, welchen zu folge die Noten

(13) und (15) die 6. über sich haben, weil sie die Tertiam modi ausmachen. Reg. 4. spec.
(14) und (16) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. spec.
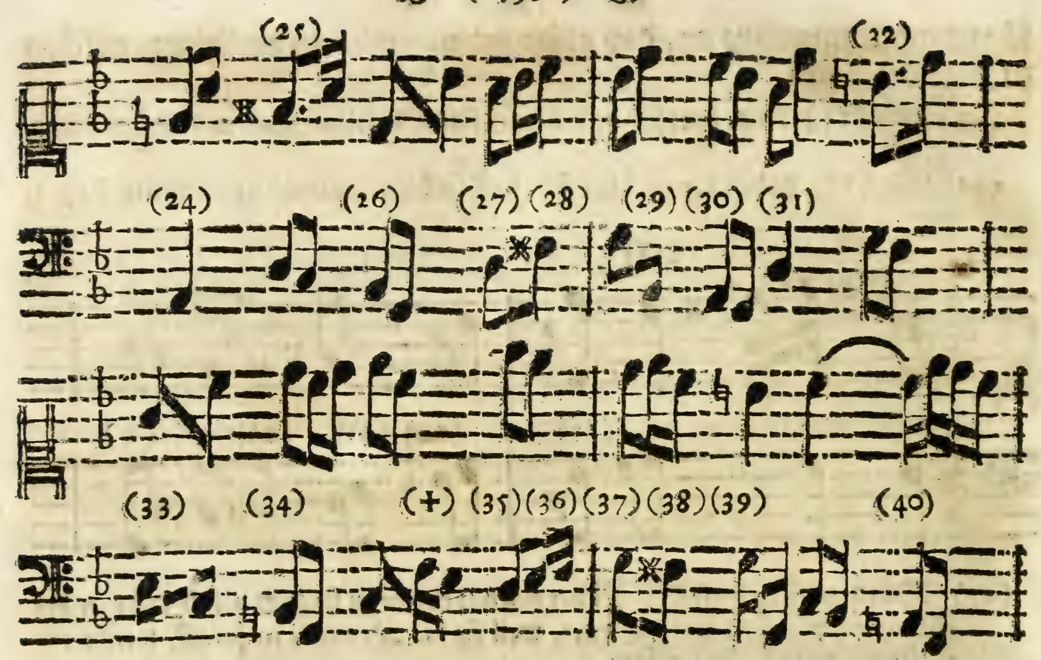


(17) Würde natürlich die 6. maj. über sich haben, wenn sie auch gleich nicht in der Stimme angegeben worden wäre, weil sie die 2da modi major. ist, welche per gradus procediret. Reg. 5. spec.

Die Note (18) in der obern Stimme zeiget ein neues Semitonium, welches den Modum allhier in das D moll verändert. Folgbar appliciren wir die Signaturen des Schematis D moll, welchen zu folge die Noten

(19) und (20) die 6. haben, weil sie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.
(21) Hat 6♮ über sich, weil sie die 2da modi min. ist. Reg. 5. spec.
(22) und (24) haben 3. maj. weil sie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. spec.
(23) Hat die 6te, weil es das Semiton. modi Reg. 3. spec. Bey dem Signo
(*) Wollen wir uns obiter errinnern, daß selbige Note natürlich die 3. min. über sich haben müste, wenn sie auch nicht in den systemate modi bezeichnet stünde, weil sie allhier in unsern D moll 4ta modi min. ist. Reg. 2. spec.

Die Note (25) in der obern Stimme zeiget uns wiederum ein neues Semitonium, welches den Modum in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher allhier wiederum das g moll ist. Appliciren wir nun die Signaturen des Schematis g moll, so wird die zu



(25) gehörige Baß-Note als die 5ta modi angesehen, und hat also nebst (27) und (31) aus gleicher raison, die 3. maj. über sich. Reg. 1. spec.

(26) und (29) haben die 6. über sich, weil sie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(28) Hat die 6. als das Semitonium modi. (30) aber hat 6/4 als die 2da modi min. nach denen offt citirten Regeln.

Die Note (32) in der obern Stimme zeiget uns ein neues Semitonium nehmlich ein erhöhendes ♮, welches den Modum allhier in c moll verändert. Also appliciren wir die natürlichen Signaturen des Schematis c moll, nach welchen die zu
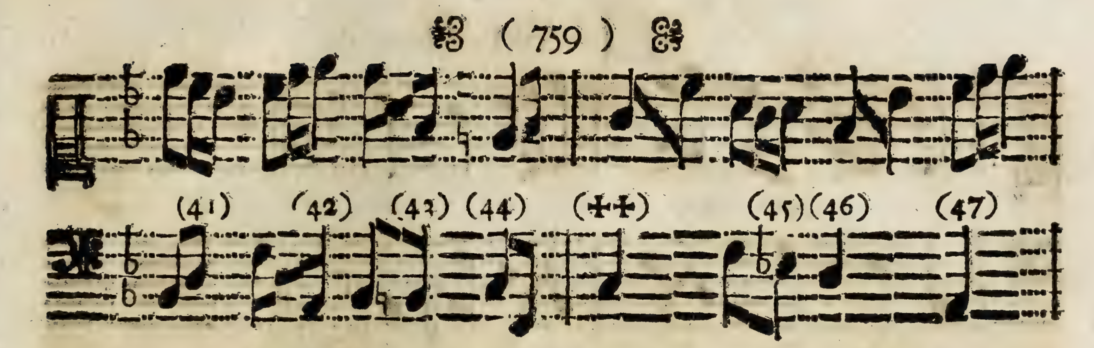
(32) gehörige Baß-Note, als die 5ta modi angesehen wird, und hat also (37) und (40) aus gleicher raison die 3. maj. über sich. Reg. 1. spec.

(33) und (36) haben die 6. über sich, weil sie 3am modi ausmachen. Reg. 4. spec.

(34) Hat, als das Semitonium modi, die 6te über sich.

(+) Hat natürlich 3am min. über sich, weil es 4ta modi min. ist. Reg. 2. spec.

(35) Hat



(35) Hat 6. maj. über sich, weil es 2da modi min. Reg. 5. spec.

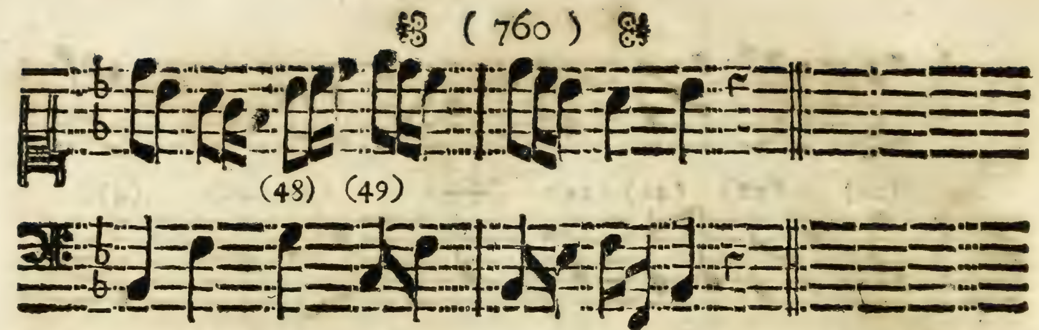
(38) Hat hier ausserordentlich die Dissonanz einer 7. min. über sich, welche man (wie oben ausführlich gedacht worden) nirgends anders als aus der darüber stehenden Stimme errathen kunte. Das vor dieser Note befindliche ✱ nun scheinet den Modum in g moll zu verändern, allein das über (39) in der Singe-Stimme sich annoch zeigende Semitonium des bißherigen c moll contradiciret gleich wieder, und beweiset, daß das vorhergehende $\left\{\begin{matrix}7\\ \text{fis}\end{matrix}\right\}$ nur als ein bizzarer Satz anzusehen, dessen neues ✱ so gleich wieder verlassen wird.

Die Note (40) zeiget mit ihren erhöhenden ♮. daß die, in dem bißherigen Modo c moll gebrauchte 6te min. as, nicht mehr gelten und folgbar der Modus durch besagtes erhöhendes ♮. in das B dur verwandelt werden soll. Also appliciren wir hier wiederum das Schema B dur, vermöge dessen besagte Note

(40) und zugleich (42) die 6. über sich haben, weil sie das Semitonium modi ausmachen.

(41) Hat die 6. weil sie die 3a modi ist, nach offt citirten Regeln.

Die Note (43) zeiget abermahl ein frembdes erhöhendes ♮. nach welchen der Modus natürlich in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiren solte, welches allhier c moll wäre. Allein das gleich hernach über der Note (44) in der obern Stimme erscheinende neue ♮. contradiciret hierinnen, und weiset daß der Modus in f. dur changiret. Folgbar wird besagte Note



(43) wiederum nur als ein Bizzarrer Satz betrachtet, dessen ♮. nicht continuiret; es wird aber die in der Singe-Stimme angegebene Dissonanz der 5te min. (welche man nirgends anders als aus besagter Stimme errathen kunte) nebst ihrer bekandten Harmonie dazu angeschlagen.

(44) und (✠✚) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5tam modi ausmachen.

Die Note (45) hebet nun das bißherige Semitonium modi wieder auff, und weil sich in denen folgenden Noten kein neues Semitonium hervor thut, so seynd wir wiederum in unsern vorgezeichneten Systemate modi, nehmlich im B dur; Diesen nach hat nun

(46) die 6. über sich, weil es 3a modi ist.

(47) Hat wiederum die 6. weil es das Semitonium modi ist.

(48) Hat natürlich den ordinairen Accord über sich, weil sie die 6ta modi major. ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. spec.

(49) Hat gleichfals den ordinairen Accord, weil sie die 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.

§. 20. Wir haben nunmehro hoffentlich den natürlichen Ambitum modorum so deutlich beschrieben, daß es ein stupidum ingenium seyn müste, welches sich nicht darein finden, und von dem bißherigen nicht mit besondern Nutz profitiren wolte, wofern man den gehörigen Fleiß nicht spahret. Will man aber die gegebenen Regeln glücklich ad praxin bringen, und geschickt werden dem Changement der Tone (an welchen oben gedachter massen alles gelegen) hurtig und ohne Schwührigkeit einzusehen, so hat man noch ein Kunst-Stück vonnöthen. Nehmlich man muß die gewöhnlichen Digressiones aller Modorum wohl verstehen, und wissen, in was vor Neben-Tone jedweder Modus nach dem regulirten Ambitu der alten auszuweichen pfleget. Denn hat man z. E. ein musicalisches Stück

aus

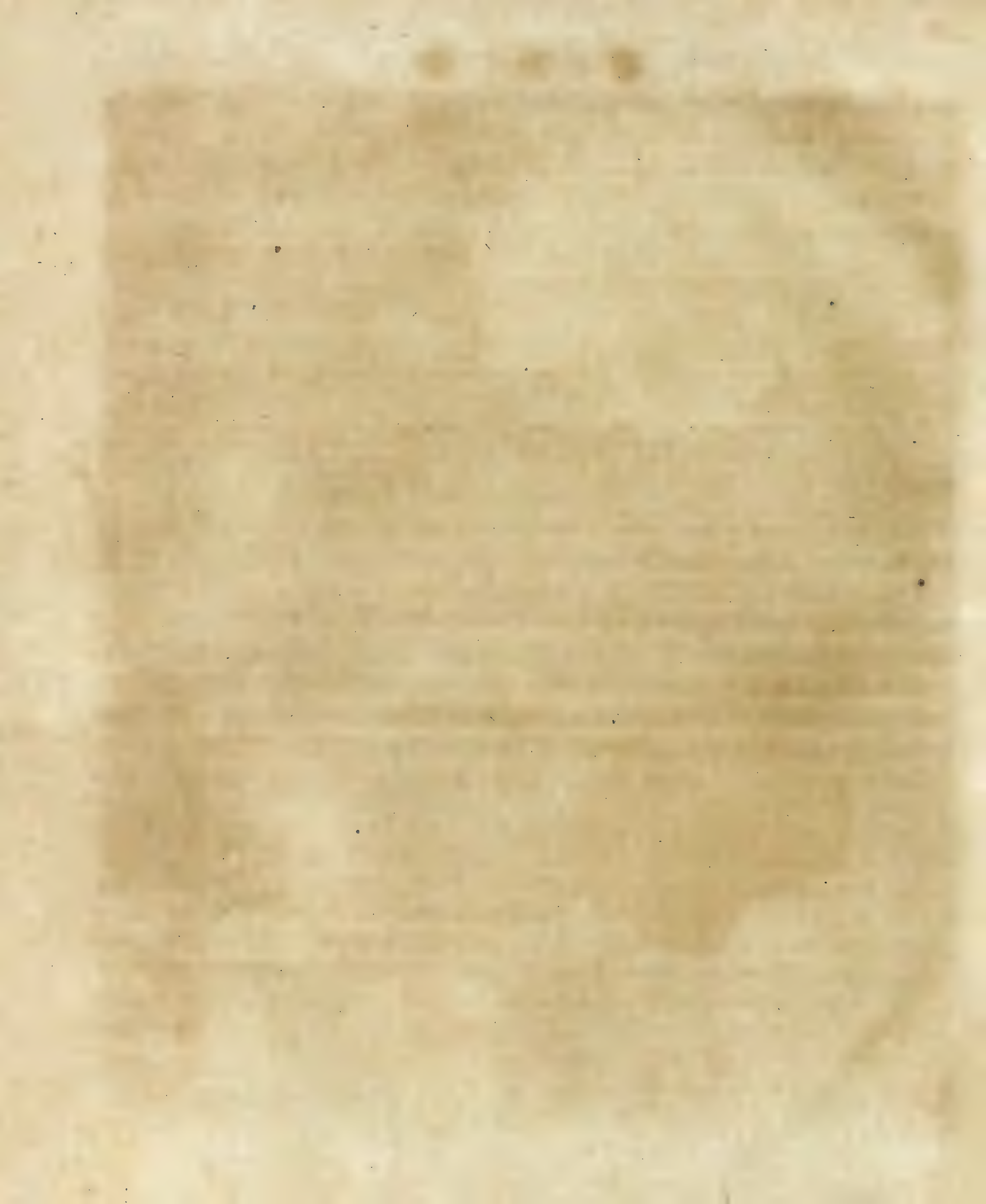
ad pag. 761.

Die 12 Modi Majores weichen aus

			Ordentlich in			Ausserordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D. moll	F dur
2	Cis dur	in	Gis dur	F moll	B moll	Dis moll	Fis dur
3	D dur	in	A dur	Fis dur	H moll	E moll	G dur
4	Dis dur	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Gis dur
5	E dur	in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6	F dur	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
7	Fis dur	in	Cis dur	B moll	Dis moll	Gis moll	H dur
8	G dur	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
9	Gis dur	in	Dis dur	C moll	F moll	B moll	Cis dur
10	A dur	in	E dur	Cis moll	Fis moll	H moll	D dur
11	B dur	in	F dur	D moll	G moll	C moll	Dis dur
12	H dur	in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

Die 12 Modi minores weichen aus

			Ordentlich in			Ausserordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t. min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2	B moll	in	Cis dur	F moll	Gis dur	Dis moll	Fis dur
3	H moll	in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4	C moll	in	Dis dur	G moll	B dur	F moll	Gis dur
5	Cis moll	in	E dur	Gis dur	H dur	Fis moll	A dur
6	D moll	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
7	Dis moll	in	Fis dur	B moll	Cis dur	Gis moll	H dur
8	E moll	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9	F moll	in	Gis dur	C moll	Dis dur	B moll	Cis dur
10	Fis moll	in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11	G moll	in	B dur	D moll	F-dur	C moll	Dis dur
12	Gis moll	in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur



aus dem Modo g dur vor sich, und weiß schon vorhero, daß dieser Modus gewöhnlich in die 5te D dur, in die 3e h moll, in die 6te e moll &c. und ordinair nicht weiter ausweichet, so kan man eher auf der Huth stehen, und viel geschwinder judiciren, in welchen von diesen Neben-Tonen uns ein neues ✱. ♮. oder b. führen möchte.

§. 21. Diese Kunst nun auff eine leichte Arth zu begreiffen, so mercket man sich endlich die letzte doppelte:

Reg. 8. special. Alle modi majores weichen aus, ordentlich: in die 3e 5te und 6te, ausserordentlich in die 2de und 4te. Hingegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3e und 5te, ausserordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.

§. 22. Nach dieser Regel pfleget also der Modus maj. c dur auszuweichen in die 5te g dur, in die 3e E moll, in die 6te a moll, in die 2de D moll (m) und in die 4te F dur. Der Modus minor a moll weichet aus in die 5te e moll, in die 7me g dur, (†) in die 3e c dur, in die 4te D moll (*) und in die 6te min. f. dur. Von diesen 2. Haupt-Modis kan man nun gar leicht die Application auff alle übrige Modos majores und minores machen, deren regulirte Ausweichungen nach dem Ambitu der Alten, man ohne Mühe aus beygefügten zwey Tabellen ersehen kan. Das Fundament dieser Tabellen, oder die Anverwandschafft solcher ausweichenden Tone werden wir besser aus dem unten cap. 5. vorkommenden musicalischen Circul demonstriren können, biß dahin wir es verspahren. Hier aber kan sich ein

Ddddd Anfän-

(m) Nicht D dur, weil sich die Tertie solcher ausweichende Tone iederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Haupt-modi richtet. Nun hat C dur in seinen ambitu mehrgedachter massen die Claves: c. d. e. f. g. a. h. worunter kein fis, wohl aber das f. zufinden, also kan man auch nach dem regulirten ambitu nicht in das D. dur, wohl aber in das D. moll, gehen. Gleicher weise wäre es wieder den regulirten ambitum des gedachten modi C. dur, wenn man statt g dur in das g moll gehen wolte, weil die 3. min. zu g. nicht unter denen Clavibus des C. dur begriffen. Und diese raison gilt bey allen übrigen Ausweichungen der Modorum, wie sie in beygefügten Tabellen angegeben worden.

(†) Nicht g. moll, aus obiger raison.

(*) Nicht D. dur, aus gleicher raison.

Anfänger besagte Tabellen auf diese Arth gar sehr zu Nutze machen, wenn er einen Modum nach dem andern vornimmet, dessen ausweichende Tone genau in das Gedächtniß fasset, und andere musicalische Stücke aus eben diesen Modo dagegen examiniret, wie sie aus einem Tone in den andern gangen, und wie bald neue ✱. ♮. oder b. angenommen, bald wieder verlassen worden.

§. 23. Nur das eintzige muß sich ein Anfänger nicht irren, sondern es dem Componisten verantworten lassen, wenn dieser in Ausschweiffung der Tone weiter gangen, als es die Regularität erfordert. Wir werden unten bey gedachten musicalischen Circul (n) auch dergleichen irregulaire Ausschweiffungen verstehen lernen. Hier aber bleibet man bey denen ordinairen Regeln, und kan versichert seyn, daß einem General-Bassisten auch bey einem mäßigen Gehör und Judicio das wenigste in Erfindung der Signaturen fehlen kan, wofern er sich bey gehörigen Exercitio jederzeit gründet:

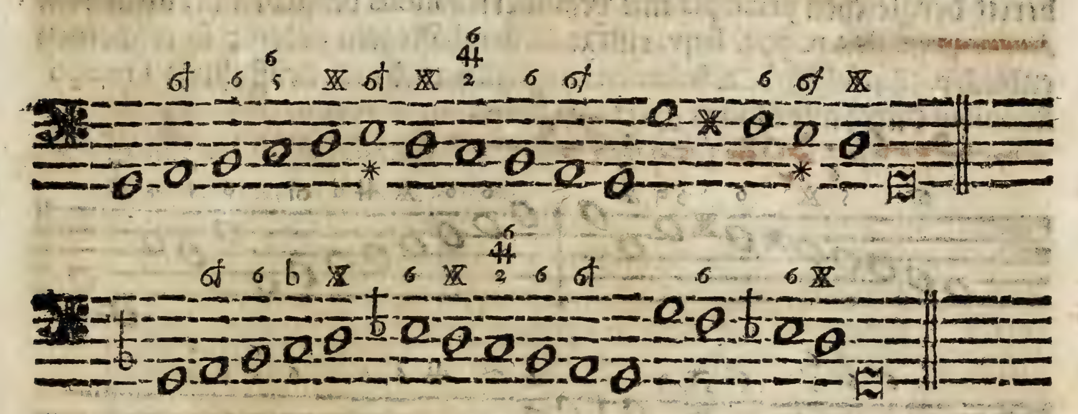
1. Auff die über dem Basse stehende Stimme.
2. Auff die gegebenen General-Regeln.
3. Auff die gegebenen Special-Regeln.

§. 24. Damit wir nun zum Beschluß dieses Capitels die bißher gezeigten Fundamenta eines unbezifferten General-Basses so wohl cum Autoritate gelehrter Männer, als auch cum rationibus solidis, oder mit gesunden Vernunffts-Schlüssen noch mehr befestigen mögen, so wollen wir annoch kürtzlich anführen (1) was vor Autores mehr mit uns in dieser Materie auff gleiche Gedancken gerathen? (2) Wie einigen noch übrigen Einwürffen dieser Materie zu begegnen?

§. 25. Den ersten Punct anlangend, so ist unser Autor der Gasparini (zu meiner Verwunderung bey erster Ansicht) auff eben dergleichen Schemata modor. maj. & min. gerathen, wie wir oben zum Grunde gesetzet, welches das zu Eingang dieses Tractates p. 92. gedachte andere Inventum ist, worin-

(n) Dahin allenfals ein capables subjectum voran lauffen, und sich allda Rathes erhohlen kan.

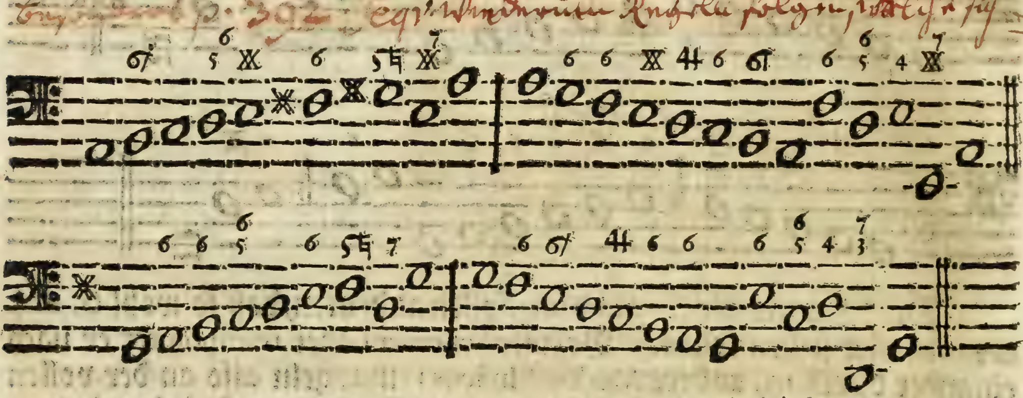
worinnen wir ziemlich übereinstimmen, ob gleich seine Schemata sich in etwas anderer Figur præsentiren, wie hier zu sehen:



Die ** unter der 6ta modi maj. sollen andeuten, daß so wohl 6. maj. als min. hier stehen könne. Besagte Schemata aber transponiret er nach einander durch 19. andere Modos Musicos; mangeln also an der vollen Anzahl noch 3. Modi, die er vielleicht vor allzu ungewöhnlich gehalten. Merckwürdig ist, daß als er p. 73. seines Tractates die Schemata modorum nach seiner Arth zu formiren anfänget, so saget er: Mi nasce nell' Idea un ripiego, &c. mir fället ein besonderes Mittel ein, dem Lehrbegierigen Accompagnisten den Ambitum und das rechte Accompagnement aller Modorum beyzubringen. Aus dieser Redens-Arth erhellet nun, daß er der erste, oder der eintzige zu seyn glaubet, welcher auff dergleichen Inventa gefallen. Da ich nun allbereit Ao. 1710. bey Ausarbeitung meiner damahligen alten Edition dieses Tractates gleichfalß geglaubet, der erste, oder der eintzige zu seyn, welcher auff solche Inventa gerathen: so kömmet uns beyden endlich der dritte Autor in Weg, nehmlich ein Frantzmann, Mr. Rameau, welcher in seinen gelehrten und speculativen Tractat, genannt: Traité de l' Harmonie reduite à ses principes naturels, (zu Paris Ao. 1722. gedruckt) durch eben dergleichen Schemata nicht allein einen Accompagnisten, sondern auch einen anfangenden Com-

 poni-

ponisten den natürlichen Ambitum modorum beyzubringen suchet. Denn nachdem er von p. 200. biß 211. gedachten Tractates dem Componisten allbereit dergleichen principia mit besondern raisons beygebracht, auch dem Accompagnisten p. 393. seqv. einige General-Regeln geben; so erscheinen endlich p. 384. folgende 2. Schemata mod. maj. und min. nebst ihren Transpositionibus durch alle Modos (o):



Wer beyde Autores, den Rameau und Gasparini, in dieser Materie weitläufftig nachschlagen, und gegen unsere bißherigen Præcepta halten will, der mag selbst judiciren, wer unter uns die Sache am leichtesten und deutlichsten vorgestellet. Wobey wir hoffentlich unsere Schemata in 3. Stücken besser und nutzbahrer eingerichtet, nehmlich:

1) Haben wir das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum, gleich Anfangs neben seine 8vam modi lociret, wodurch zugleich die in denen Modis min. zwischen der 6♭. und 7. maj. vorkommende irregulairen Gänge vermieden, und das Schema an sich selbst vor Anfänger viel kürtzer, und deutlicher abgefasset worden.

2) Ha-

(o) Es statuiret dieser Autor p. 157. gleichfals nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nehmlich majorem und minorem, welche er nach denen 12. Chromatischen Clavibus, und dem Unterscheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder subalterne modos vertheilet. Sehen wir also, daß auch in Franckreich ein eintzig Genus musicum, und 24. modi musici nichts neues seynd.

2) Haben wir unsere Schemata theils durch gäntzliche Hinweglassung einiger Ziffern, theils durch die in Modis maj. neben einander stehenden 56. viel universaler und applicabler gemacht, so daß man die natürliche Harmonie in allen Casibus richtig finden kan, die Bass-Claves mögen in der Ordnung wechseln, wie sie wollen. (*) Da hingegen die Schemata beyder Autorum viel speciale Signaturen angeben, die nicht länger gelten, als die Noten fein in der Ordnung marchiren, wie sie hingeschrieben worden.

3) Haben wir die 6. maj. über der 6ta modi maj. deswegen gar weggelassen, weil sie ein neues ✳ angiebet, welches (nach dem oben Reg. 1. spec. gegebenen unwiedersprechlichen Principio) gar nicht zu dem Modo gehöret, und einen Anfänger nur confus machet. Denn wenn z. E. unsere Autores im g dur die aus der 8ve in die 5te herab steigende Claves also beziffern, $\left\{ \begin{matrix} & 6 & 6♮ & ✳ \\ g & fis & e & d \end{matrix} \right\}$ so ist dieses schon eine halbe Cadenz und Ausschweiffung in das D. dur, womit das g dur nichts zu thun hat. Zugeschweigen, daß wenn man es auch unter dem g dur passiren liesse, so wäre es doch ein special Casus, der nicht länger gilt, als diese Noten just so in der Ordnung bleiben.

§. 25. Indeß machen doch diese Differenzen der Schematum keinen wesentlichen Unterscheid der Sache aus. Genug daß wir alle drey einerley Entzweck führen, und in der Haupt-Sache sehr nahe überein kommen, da doch schwerlich ein Autor dem andern etwas abgelernet haben wird. Fragen wir also, woher es komme, daß 3. Subjecta von unterschiedenen Nationen, (wer weiß, finden sich derer noch mehr) in dieser Materie auff so gar gleiche principia fallen? so folget die wohlgegründete Antwort, daß es eben daher komme, weil die Sache so Natur-mäßig, so gegründet, und von sich selbst so gangbar ist, daß nimmermehr kein Autor auf andere principia fallen kan, wer einen Accompagnisten oder anfangenden Componisten den natürlichen ambitum modorum beybringen, oder Regeln vom General-

(*) Wie man gedachte unsere Schemata in præludiren nutzbar gebrauchen, und mit Dissonantien leicht vermischen könne, solches werden wir unten im fünfften Capitel zeigen.

ral-Baſſ ohne Signaturen geben will. Wenn übrigens gedachter Rameau p. 427. ſeines Tractates ſich heraus läſſet, daß nebſt denen Compoſition- und General-Baſſ-Regeln das Ohr und der Guſto bey Accompagnirung unbezifferter Bäſſe ein groſſes beytragen müſſe: ſo hat dieſes zwar an ſich ſelbſt ſeine gewiſſen Wege, es hat aber der Autor deſto mehr Urſache alſo zu ſprechen, weil er überall nur von ſolchen General-Bäſſen redet, da weder Stimme, noch Ziffern darüber befindlich, welche wir aber von unſern Cameral- und Theatraliſchen Accompagnement gantz und gar ausgeſchloſſen haben, wie ſo wohl zu Eingang des erſten, als des andern Capitels dieſer Abtheilung voraus geſetzet worden: Folgbar finden wir auch bey dergleichen unbezifferten Bäſſen gantz ungleich weniger Schwürigkeiten.

§. 26. Den obengemeldten andern Punct betreffend, wie nehmlich einigen noch übrigen Einwürffen dieſer Materie zu begegnen ſey, ſo wollen wir allhier nachfolgende 3. Objectiones beantworten.

1) Saget man: Regeln von General-Baſſ ohne Signaturen zu geben, wäre unmöglich, weil die Harmonie ſtets changirte, und ſchon ein Maitre dazu erfodert würde, welcher ſolche Regeln obſerviren ſolte. Antwort: Es kömt abgeſchmackt heraus. Denn iſt es nicht die Compoſition ſelbſt, welche ihre Harmonie ſtets changiret? ſoll man aber deßwegen keine Regeln davon geben, weil ſie einen Maitre erfodern, der ſie obſerviren will? So laſſet uns demnach alle Compoſition-Bücher ja alle nützlichen Regeln-Bücher anderer Wiſſenſchafften und Künſte ins Feuer ſchmeiſſen, denn wir warten auf Leuthe, die uns die Künſte in einer purganz werden eingeben, und Regeln vorzuſchreiben wiſſen, dazu kein Maitre erfodert wird, ſelbige zu obſerviren. Da werden wir gerade zu einfahren in die Künſte, wie der Bauer in die Stieffeln.

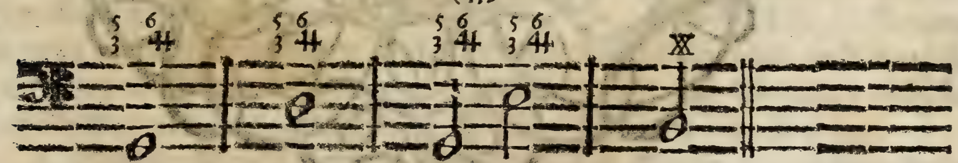
2) Will man erweiſen, daß die Exceptiones ſolcher Regeln, die Regeln ſelbſt überwiegen. Antwort: Dieſe Mühe können wir guten Freunden gar wohl erſpahren. Denn wenn ſie alles erwieſen, ſo haben ſie doch noch gar nichts bewieſen, ratio: Wir wiſſen ſchon alles vorhero, was ſie beweiſen wollen, glauben es auch gar gern, daß die Exceptiones dergleichen Regeln (in dem ſenſu, wie ſie es verſtehen) überwiegen: Wir nehmen a-

ber

ber das Wort: Regeln, nicht in solchen Verstande, (p) und lassen uns also nicht hindern, denen Music begierigen die Sache so zuerklähren, wie es die Natur der Composition selbst mit sich bringet, und kein anderer Weg (q) vorhanden. Weiß man aber einen bessern Weg, so rücke man heraus damit, ehe werden wir niemanden Gehör geben.

3) Saget man: daß alle solche Regeln- und Rathgeber nichts helffen, wenn man nicht selbst brav Hand anleget. Antwort: Ach ja ihr lieben Christen, Hand müsset ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Baß, in der Composition, und in iedweder Wissenschafft profitiren wollet, denn die Regeln alleine können euch in keiner Kunst zu Doctors machen. Ich möchte aber wissen, wer iemahls etwas rechtschaffenes gelernet, ohne selbst Hand anzulegen, und wenn er auch vergüldete Regeln und den Extract von guten Künstlern zu Lehrmeistern gehabt? Ich sage, fleißig seyn, und brav Hand anlegen, ist zwar nöthig und unentbehrlich: Allein gute præcepta dabey, seynd uns in Musica practica desto nöthiger, ie weniger man allemahl gute Lehrmeister findet, die die Sache wohl verstehen, oder sich die Mühe geben wollen. Alles aber auff eigenen Fleiß und Erfahrung

(p) Hieher gehöret, was oben in der Einleitung dieses Tractates p. 19. ingleichen p. 92. gesaget worden. Ubrigens finde im Nachschlagen bey unsern Gasparini p. 39. seqv. daß nach dem er gewiesen, wie der Accord der 5te in langsamen Noten auf folgende Arth durch die $\binom{6}{4}$ könne resolviret werden:

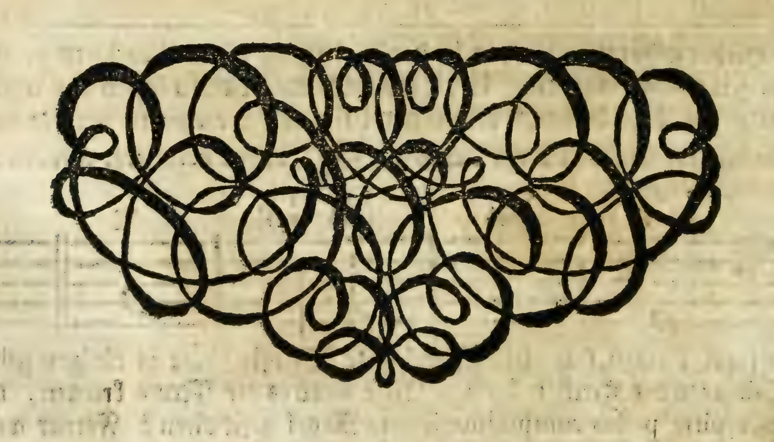


so setzet er hinzu, daß diese Regel gute Dienste thäte in einigen gebräuchlichen Cadenzen des Kirchen-Styli. Wie wird es der Mann kriegen, daß er solche excerpirte passus compositionis eine Regel gescholten? Ferner wenn er p. 42 seqv. angiebet, wie bey 2. per Semitonium absteigenden Noten die letzte natürlich die 6te über sich habe: ingleichen wie bey denen per gradus gehenden 8teln die eine, frey durch passiren könne &c. so tauffet er diese Nachrichten wieder vor Regeln. Das Trinck-Geld will ich nicht mit ihm theilen.

(q) Besiehe oben §. 1. dieses Capitels.

rung allein (ich sage, allein, ohne gute manuduction) ankommen zu lassen, solches machet uns nicht allezeit zu fundamentalen Leuthen. Das sehen wir gar deutlich an manchen, dem Ansehen nach, selbst gewachsenen, oder Bluth übel informirten Componisten, welche dann und wann in Musica Mathematica & Historica unter die grösten Leuthe zu zehlen, hingegen aber in Fundamentis Musicæ Practicæ (*) so schlecht beschlagen seynd, daß man sie auf die allerempfindlichste Arth prostituiren könte, wofern man alle ihre Sachen (opera Juvenilia & virilia) durchgehen, und ihnen ihre überhäufften groben Balcken im Auge zeigen wolte, statt daß man biß hieher eben die wichtigsten Dinge mit gröster Moderation übergangen. Nur muß man nicht endlich die Leuthe bey denen Haaren zum Unfrieden ziehen. Denn bald reisset die liebe Gedult, und das Echo wird unfehlbar desto gröber erschallen, so ungern als man auch die edle Zeit und sein Talent (da man mehr zu thun, und zu dencken hat) auf unnütze Katzbalgereyen verwendet.

(*) Von ihren elenden Gusto nichts zugedencken, worinnen die Welt überzeiget ist.



Das

Das III. Capitel.

Vom Accompagnement des Recitatives insonderheit.
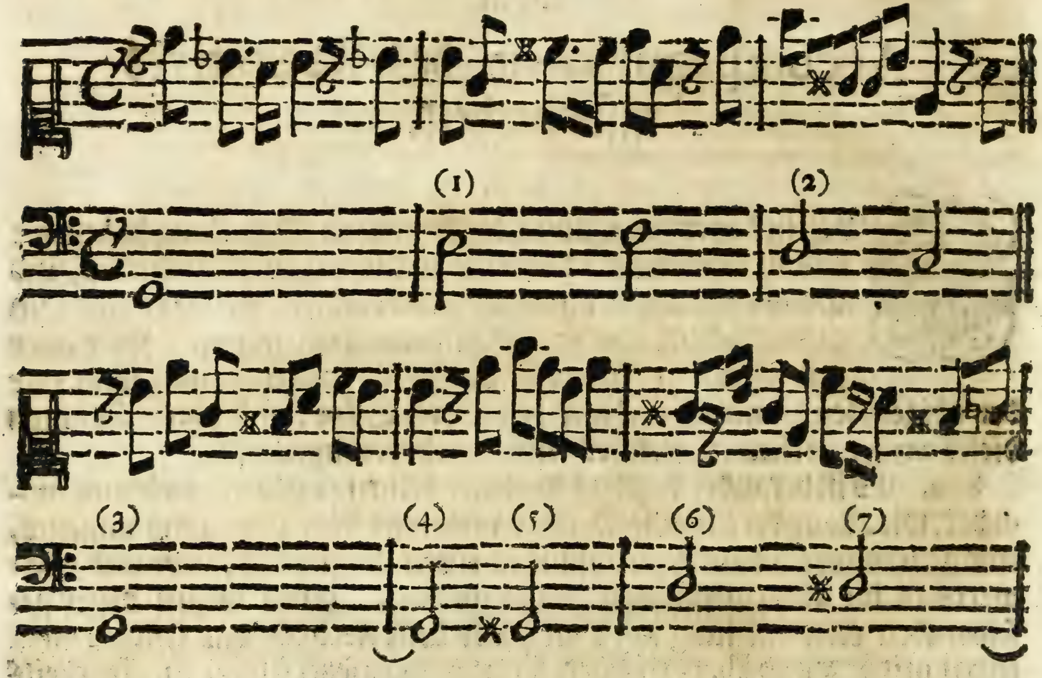
§. 1.

OBen in den ersten Capitel dieser andern Abtheilung haben wir das Recitativ nur Theoretice in denjenigen Dissonantien, und Verwechselung der Harmonie betrachtet, welche es mit dem ordentlichen Theatralischen Stylo gemein hat. Hier aber müssen wir practice das völlige Accompagnement nicht nur der obigen, sondern auch anderer besondern Säze, und particularitäten dieses Styli untersuchen, welches etwas mehrers sagen will.

§. 2. Es ist bekandt, daß das Recitativ keinen regalirten ambitum modi hat, wie alle andere styli, sondern es verwirfft seine Tone gantz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einen Augenblick, vor- und rückwerts in die allerentferneßten Modos musicos. Eben wegen dieser geschwinden Abwechselung wird auch vor dem Recitativ das systema modi selten mit ✕✕ und bb. bezeichnet, sondern man setzet selbige meistentheils vor die Noten, wie in praxi täglich zu ersehen. Weil nun solchergestalt dieser stylus sich an keinen ordinairen ambitum modi bindet, so können uns auch die auf dergleichen ambitum gegründete General- und Special-Regeln, bey Erfindung der Signaturen des Recitatives, die allerwenigste Hülffe leisten, folgbar müssen wir auf nähere Mittel bedacht seyn.

§. 3. Das Recitativ stehet von Reechtswegen allezeit über seinen Basse geschrieben. Nun giebet selbiges entweder durch getheilte Noten die völlige Harmonie desjenigen Accordes an, welchen man accompagniren soll: oder es giebet nur eine oder 2 Stimmen davon an, und die übrigen Stimmen oder Signaturen muß man selbst dazu erfinden. Im ersten Casu brauchet es gar keiner Künste, sondern man accompagniret den Accord,

wie er zergliedert in der Stimme lieget, er mag auch so extravagant seyn, oder aus dem Modo weichen, wie er will, so lässet man es dem Componisten verantworten. Z. E.



In diesen Exempeln ist keine einzige Bass-Note vorhanden, zu welcher nicht die Stimme den völligen Accord angiebet. Insonderheit aber seynd folgende Sätze merckwürdig, nehmlich zu der Note

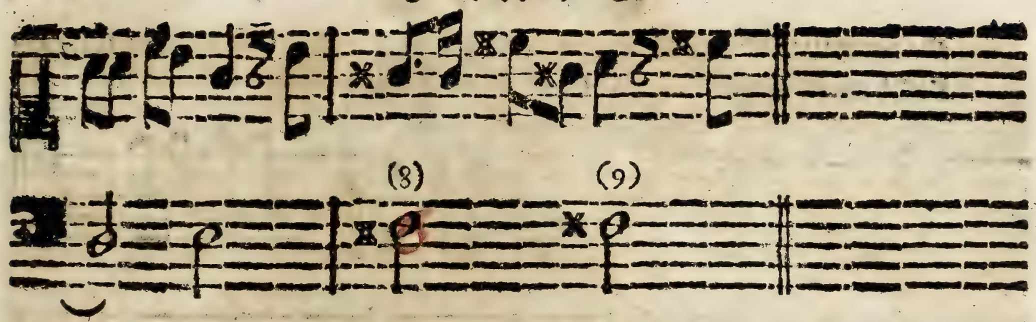
(1) Wird der völlige Accord $\begin{pmatrix}6\!\!/\\4\\6\flat\end{pmatrix}$ und zu

(2) Wiederum der völlige Accord $\begin{Bmatrix}6\\44\\53\end{Bmatrix}$ angegeben.

(3) Hat bey der ersten Helffte der Note den ordinairen Accord, bey der andern Helffte aber wird der völlige Satz $\begin{Bmatrix}\sharp 7\\4\\2\end{Bmatrix}$ angegeben, welcher aber bey

(4) Wieder in den vorigen ordinairen Accord zurück tritt. Zu

5. Wird



(5) Wird der völlige Accord 7. min. def. angegeben, worauff bey

(6) Eine Verwechselung der Harmonie erfolget, welche wiederum alle Stimmen des Satzes $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4+\\2\end{smallmatrix}\right\}$ zeiget. Bey der Note

(7) Wird wieder der Accord der 7. min. def. mit seiner 5t. min. und zugehörigen 3e angegeben. Bey

(8) Zeiget sich die 3e und 6te eines gantz frembden Accordes, und bey

(9) Zeiget sich wieder der ordinaire Accord mit seiner gehörigen 5te.

§. 4. Im andern Casu aber, wenn nehmlich die Singe-Stimme nur eine oder 2. Stimmen des Accordes angiebet, so muß man die übrigen Stimmen oder Signaturen erfinden; theils

I. Aus denen Regeln der verwechselten Harmonie; Theils

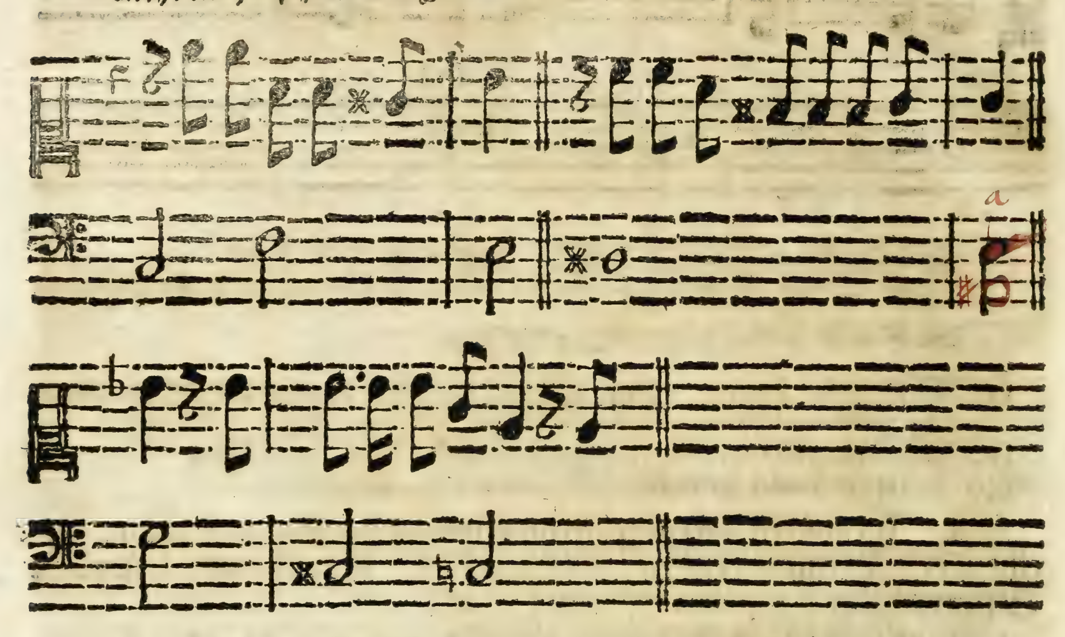
II. Aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger Verwandten Sätze; Theils aber

III. Aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi.

§. 5. Den ersten Punct betreffend, so haben wir oben vor andern, 3. merckwürdige Arthen einer verwechselten Harmonie gehabt, aus welchen man diejenigen Signaturen erfinden muß, welche von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden, nehmlich

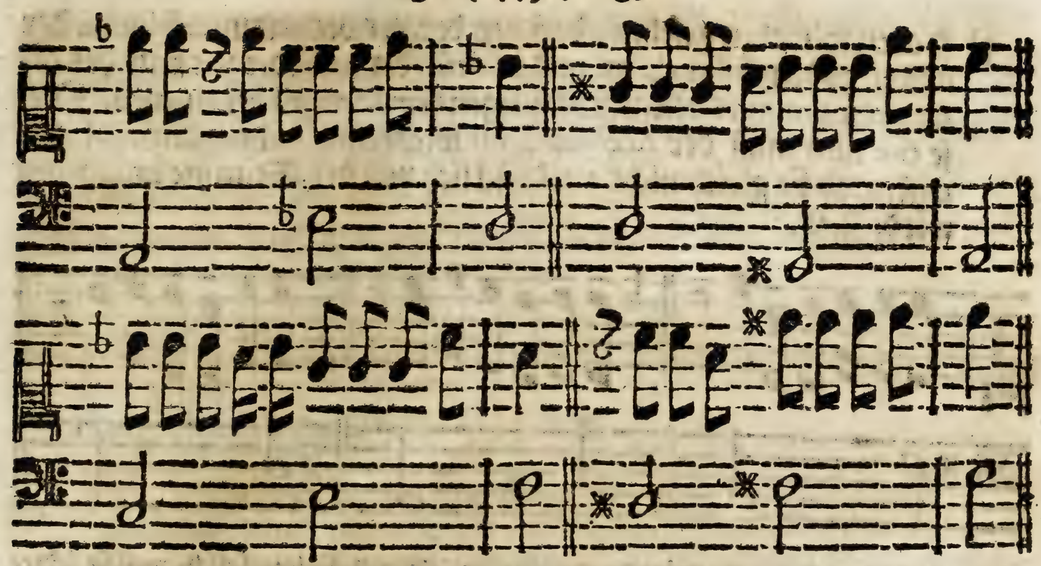
1) Haben wir Exempel gesehen, da die Stimme ihre vorher gelegene Dissonanz nicht selbst zu resolviren pfleget, sondern davon abbricht, und in eine andere Stimme des Accordes fället. Dergleichen Dissonantien muß nun der Accompagnist iederzeit gebührend resolviren

ehe ein neuer Satz des Recitatives erfolget, dazu sich die resolution nicht mehr schicket. Z. E.



In dem ersten Exempel muß über dem Baſſ-Clave F. nothwendig 76. nach einander angeschlagen werden, sonst findet die resolution der 7 in dem folgender Baſſ-Clave nicht mehr statt. In dem andern Exempel wird über der letzten Helffte des Baſſ-Clavis Dis, wiederum die 6, als die resolution der vorhergehenden 7. angeschlagen, weil diese sonst im folgenden Baſſ-Clave nicht mehr resolviren kan. In dem 3ten Exempel hat der Baſſ-Clavis C. die 6te, weil die vorher über dem cis beständig gelegene 7. allhier nothwendig resolviren muß.

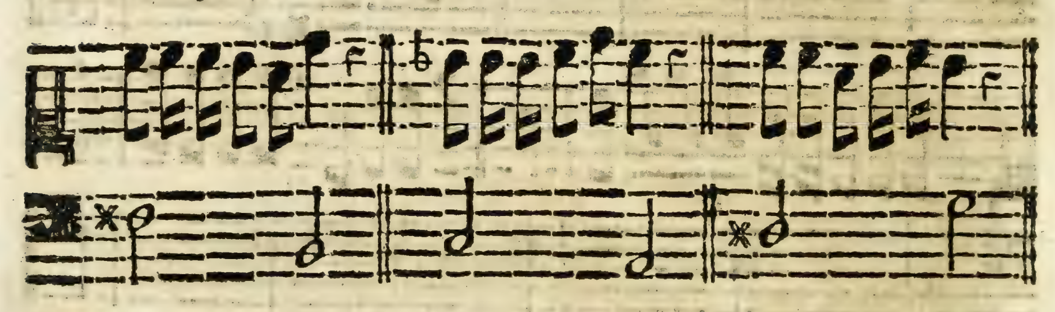
2) Haben wir oben gesehen, daß die dissonirende Sätze 5♭ 4♯ ♭7 und ♭7. defic. bey ihrer richtigen Verkehrung, neue Dissonantien hervor bringen, welche der Accompagnist von rechtswegen jederzeit mit anschlagen soll, (ob sie gleich dann und wann von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden. z. E.



Das erste Exempel ist das merckwürdigste. Denn da wird zu dem Baß-Clave Dis moll die blosse 6te angegeben: Wenn nun der Accompagnist hierzu die ordinaire 3e g. anschlagen wolte, so wäre es ein gantz falsches Accompagnement. Denn die richtig verkehrte Harmonie des vorhergehenden dissonirenden Satzes $\binom{5\flat}{a}$ bringet einen gantz andern Accord, nehmlich $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ hervor, worinnen kein g. befindlich, folgbar muß zu besagten Baß-Clave Dis moll nicht $\binom{6}{3}$ sondern $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ accompagniret werden.

In dem andern Exempel giebet die Singe-Stimme die 6te zu dem Baß-Clave gis: in dem 3ten Exempel die 6te zu dem Baß-Clave e. und in dem 4ten Exempel die 6te zu dem Baß-Clave fis an. Bey allen diesen 3. Sexten-Accorden aber soll von rechtswegen der Accompagnist die 5te min. mit anschlagen, weil es die richtige Verkehrung ihrer vorhergehenden dissonirenden Sätze also erfordert. Jedoch ist nicht zu läugnen, daß in diesen 3. Exempeln die Weglassung der 5te min. keinen solchen Haupt-Fehler des Accompagnementes verursachet, wie in obigen ersten Exempel, weil allhier die 6ten-Accorde keinen frembden Clavem zu sich nehmen, welcher der richtig verwechselten Harmonie ihre vorhergehenden dissonirenden Sätze zuwieder wäre. Man suche in obigen ersten Capitel dieser andern Abtheilung mehrere Exempel dieser Arth.

5) Haben wir oben gesehen, daß bey der verwechselten resolution der dissonirenden Sätze 7b. 7♮. und 7b defic. der Baß jederzeit statt des ordinairen Accordes den gleichgültigen 6ten-Accord bekommen. Diese 6te nun muß der Accompagnist wiederum richtig anzuschlagen wissen, ob sie gleich nicht ausdrücklich von der Stimme angegeben wird. Z. E.



In allen 3. Exempeln wäre die 5te über der letzten Baß-Note falsch, weil sie jederzeit einen neuen Clavem auffweisen würde, welcher in denen Accorden der unverwechselten natürlichen resolution dieser Sätze nicht zu finden. Man suche in gedachten ersten Capitel dieser Abtheilung m hrere Exemp:l nebst ihren raisons.

§. 6. Den andern Punct betreffend, wie man nehmlich die Signaturen des Recitatives aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger verwandten Sätze erfinden müsse, so verstehen wir hier durch folgende 3 Accorde:

$\begin{matrix}\natural 7\\4\\2\end{matrix}\quad\begin{matrix}6\\4\\\ \end{matrix}\quad\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$

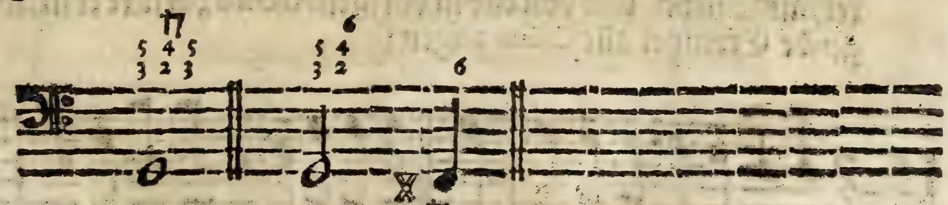
Hält man diese Sätze gegen einander, so findet sich darinnen die 4. dreymahl, die 6. und $\binom{6}{4}$ iede zweymahl, die 2 und $\binom{4}{2}$ iede wiederum 2. mahl. Wobey gedachte 3. Sätze diese Eigenschafft mit einander gemein haben, daß ihre Bases iederzeit auf gleiche Arth vorhero liegen oder binden können. So offt sich nun der Casus ereignet, daß die Singe-Stimme bey einem vorher liegenden Basse nur eine 6. oder $\binom{6}{4}$ angiebet, so entstehet der Zweiffel, ob man den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\8\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anschlagen solle?

giebet

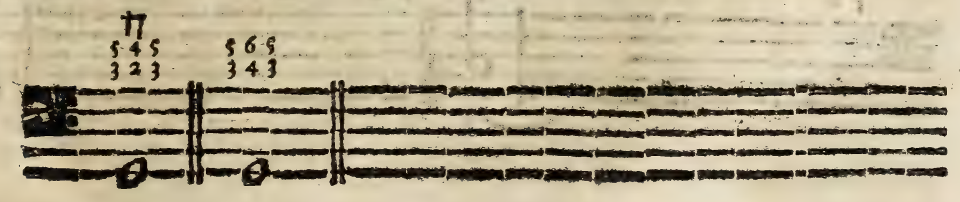
giebet die Stimme nur eine eintzige 2de, oder $\left(\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}\right)$ an, so entstehet wieder der Zweiffel, ob es der Satz $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ seyn solle? Giebet endlich die Stimme nur eine eintzige 4te an, so ist ein dreyfacher Zweiffel vorhanden, ob man den Satz $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\8\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ anschlagen solle? Also fraget sich nun, wie man in diesen zweiffelhafften Fällen das rechte Accompagnement der Signaturen finden könne?

§. 7. Wir haben oben gesagt, daß man selbige in der differenten resolution und differenten Gebrauch gedachter 3. Sätze suchen müsse. Nun distingviren sich,

1) Die beyden Sätze $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ aus ihrer differenten resolution. Denn in dem ersten Satze resolviren bekandter massen die Obern-Stimmen; und der Baß bleibet liegen, biß selbige in den ordinairen Accord zurück getreten. In dem letzten Satze aber resolviret der Baß, und gehet natürlich einen Grad unter sich, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:



2) Die beyden Sätze hingegen $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}\right)$ haben zwar bey einem beständig liegenden Basse einerley resolution
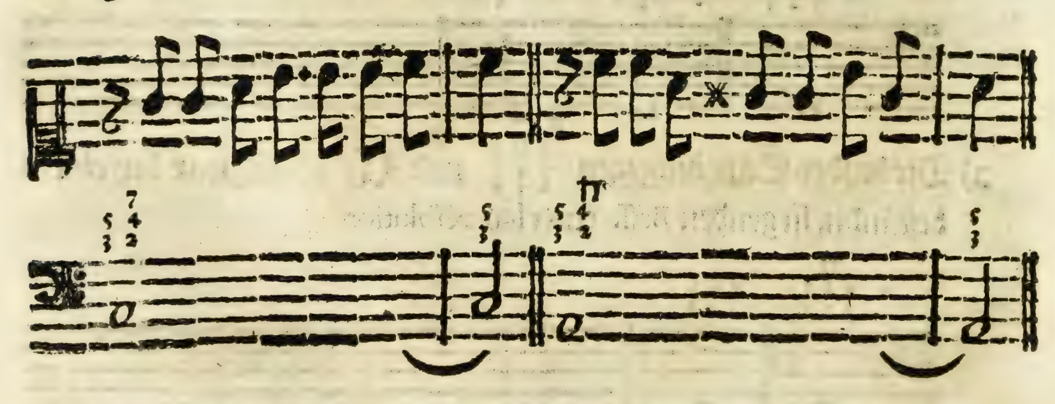


Allein

Allein der Gebrauch dieser beyden Sätze ist bey einem eintzigen vorkommenden zweiffelhafften Casu, nach dem Unterscheide des styli, different. Nehmlich im Recitativ brauchet man den Accord $\left\{\begin{smallmatrix} 7\!\!\!\!| \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right\}$ und hingegen in Ariosen stylo den Accord, $\binom{6}{4}$ so offt die Stimme eine 4te alleine (ohne die 7. 2. 6. oder 8, als offenbahre Kennzeichen beyder Sätze) angiebet, wie wir gleich unten Exempel sehen werden.
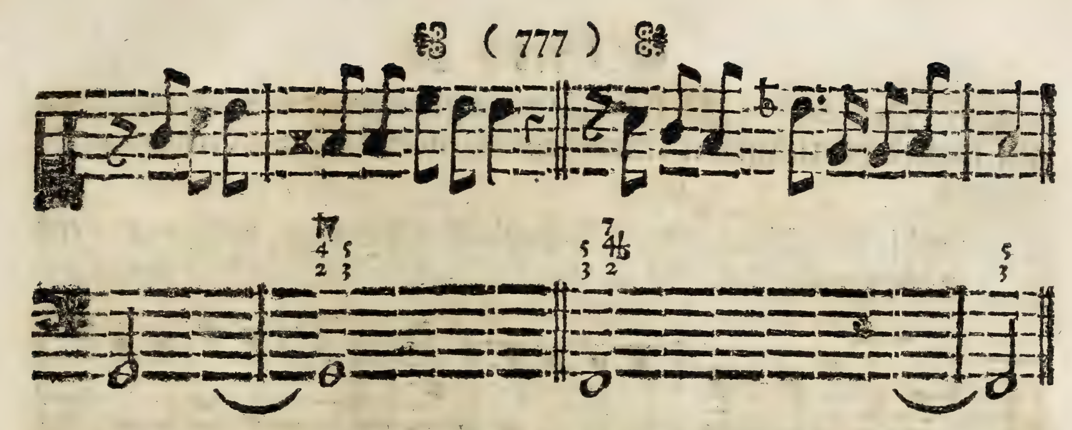
§. 8. Untersuchen wir nun in unsern 3. Sätzen alle natürliche oder [ge]bräuchliche Gänge der Singe-Stimme, so können wir den Unter[sch]eid ihres Accompagnementes ohngefehr in folgende wenige Regeln ein[ge]schliessen:

Nehmlich man schläget überhaupt den Accord $\left\{\begin{smallmatrix} 7\!\!\!\!| \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right\}$ an, wenn die Stimme bey einem stille liegenden Basse aus dem ordinairen Accorde,

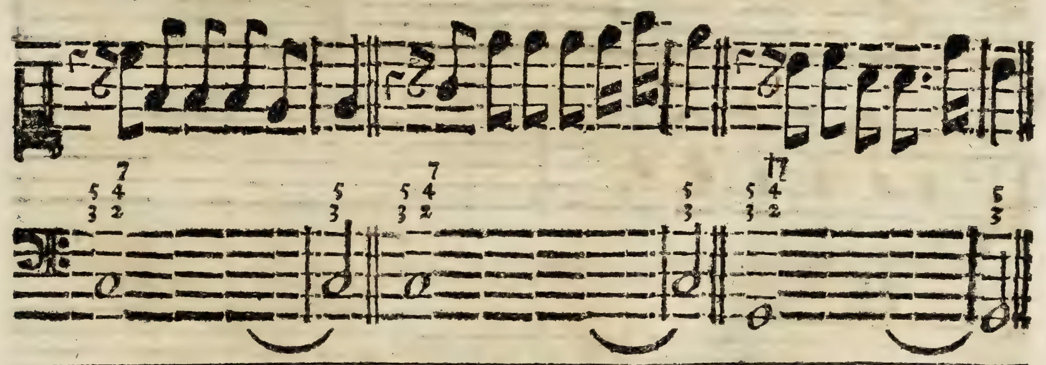
1) In die 7. maj. alleine, oder mit der 2. oder mit der 4. vergesellschafftet, ausweichet, und von dar in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel alle Casus zeigen:



2) Wenn



2) Wenn besagte Singe-Stimme aus dem ordinairen Accorde in die 4te alleine, (a) in die 2de alleine, oder in die $\binom{4}{2}$ zugleich ausweichet, und von dar wieder in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel wiederum alle Casus zeigen: (*)
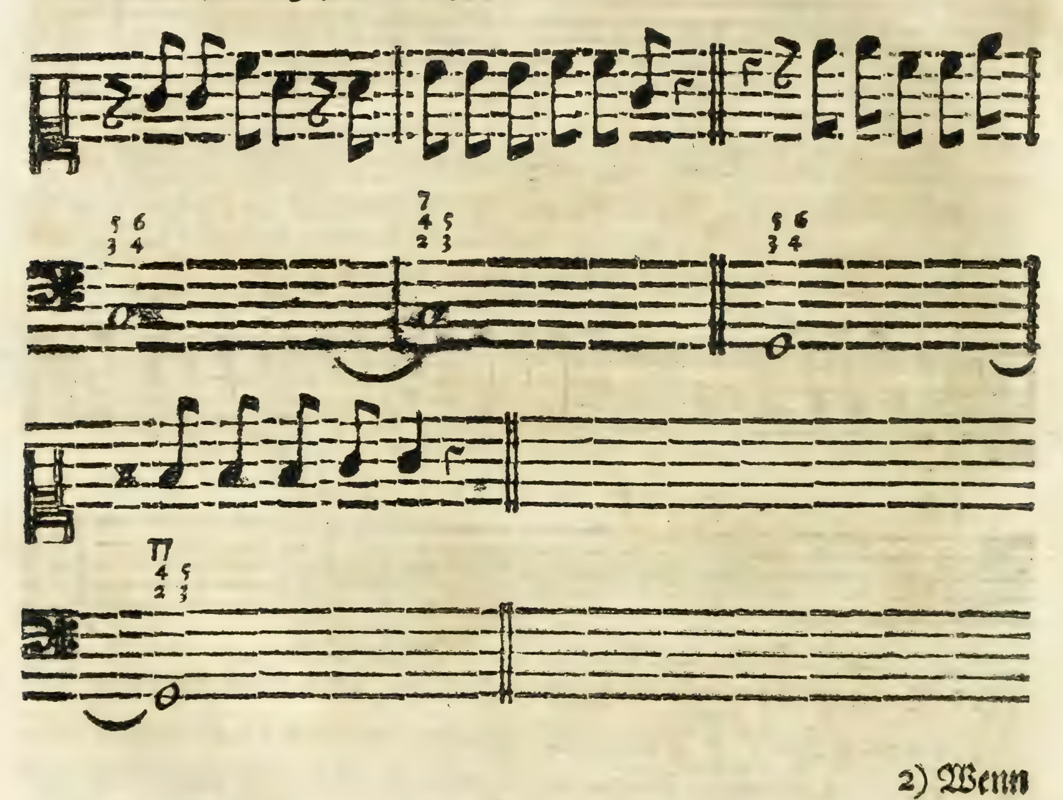


(a) Dieses ist der obengedachte zweifelhaffte Casus, bey welchen man im Recitativ lieber den Satz $\left(\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ brauchet. Hingegen werden wir unten bey der Marqve (c) ein Exempel finden, da im Ariosen stylo bey dergleichen alleine vorkommenden 4te natürlicher der Satz $\binom{6}{4}$ gebrauchet wird.

(*) Wie man in heutiger Praxi die Harmonie des Satzes $\left(\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$ auff einige Arth zu verwechseln pflege, solches haben wir allbereit oben p. 660. in einigen Exempeln gesehen, welche anhero zu wiederhohlen seynd.

 §. 9. Der

§. 9. Der Accord $\binom{6}{4}$ mit seiner zugehörigen 8ve wird angeschlagen, wenn die Stimme bey einem stilleliegenden Basse aus dem ordinairen Accorde

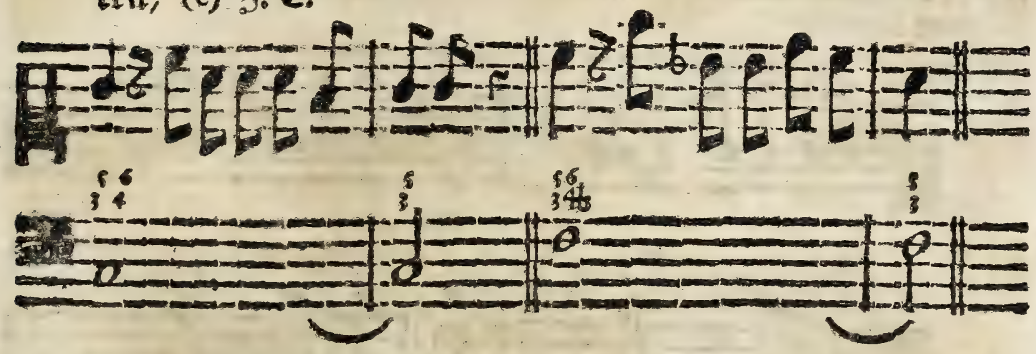
1) In die 6te alleine, oder $\binom{6}{4}$ zugleich ausweichet, und von dar erst in die 7. maj. gehet. (b) Z. E.
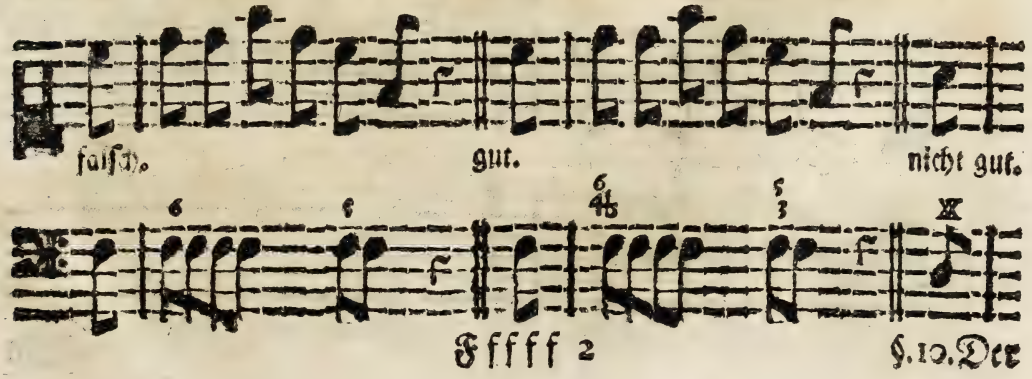


2) Wenn

(b) Solchenfalls wird die 4te bey $\binom{6}{4}$ nachgehends in die 4te des Accordes $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ verwandelt, und in nachfolgenden Accord erst ihrer Natur gemäß unter sich resolviret.

2) Wenn besagte Stimme aus dem ordinairen Accorde in die $\binom{6}{4}$ ausweichet, und von dar unmittelbahr in den vorigen Accord zurücke trit, (c) z. E.

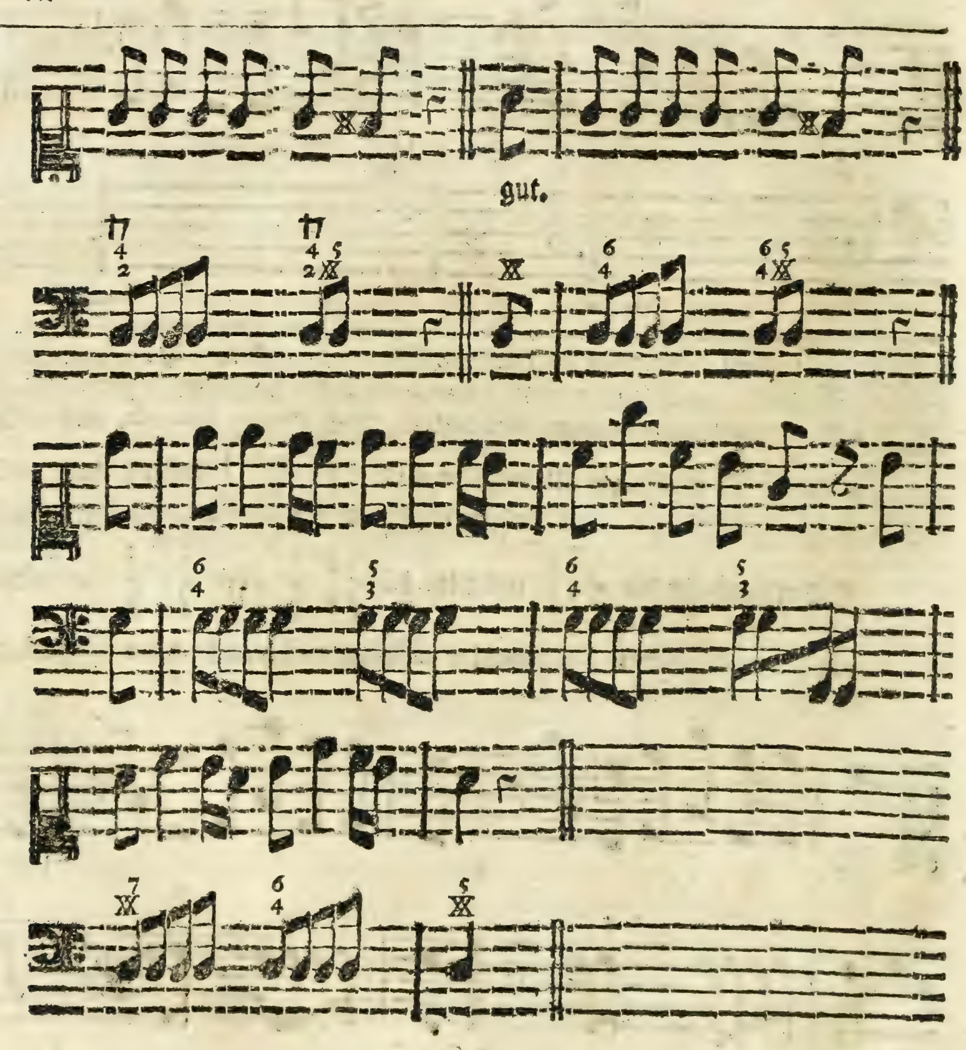


(c) Diese Arth wird zwar im Recitativ selten gebrauchet. Hingegen pfleget die Stimme in Ariosen Sachen bey einem beständig wiederhohlten Baß-Clave gar öffters aus dem ordinairen, oder auch aus dem Mmen Accorde, bald in die 6te alleine, bald in die 4te alleine oder auch in die $\binom{4}{8}$ zugleich auszuweichen, und in den vorigen Accord alsdenn wieder zurück zu treten, da denn in allen drey Fällen natürlich die $\begin{Bmatrix}6\\4\\8\end{Bmatrix}$ und nicht die $\begin{Bmatrix}6\\3\end{Bmatrix}$ oder $\begin{Bmatrix}\natural\\4\\2\end{Bmatrix}$ angeschlagen werden muß, welches allhier wohl zu mercken, weil manche Accompagnisten vielfältig dawieder fehlen, z. E.



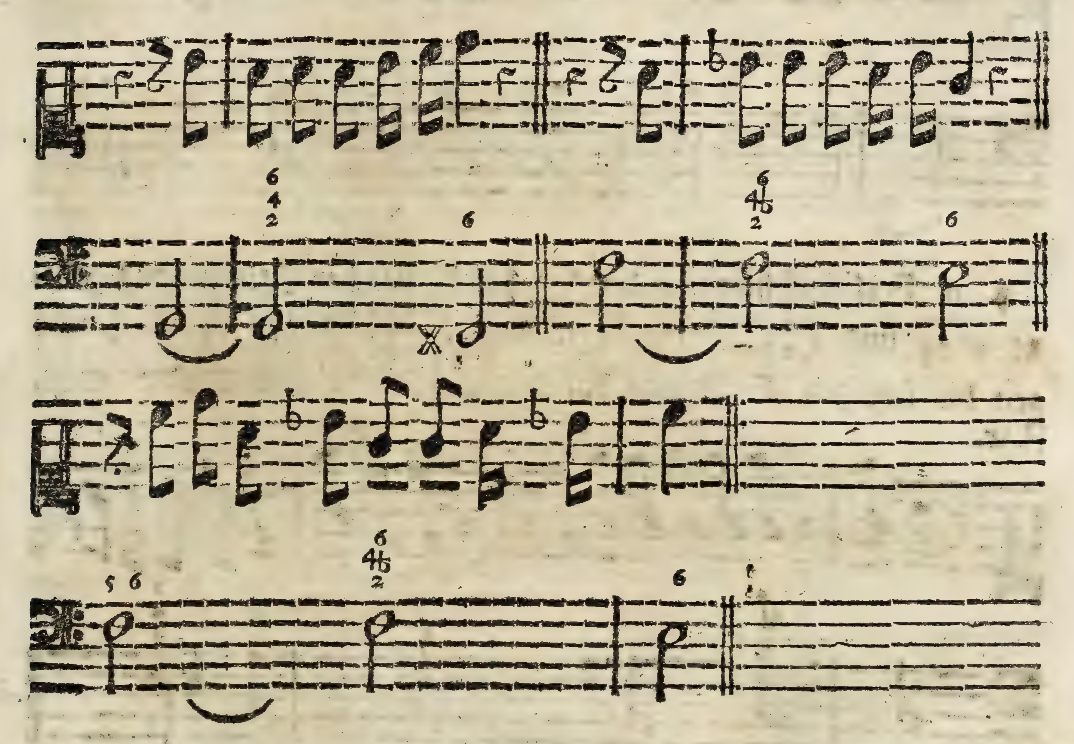
 §. 10. Der

§. 10. Der Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ wird angeschlagen, wenn die Stimme bey einem liegenden Basse aus dem ordinairen, oder auch aus einem extraordinairen Accorde



r) In
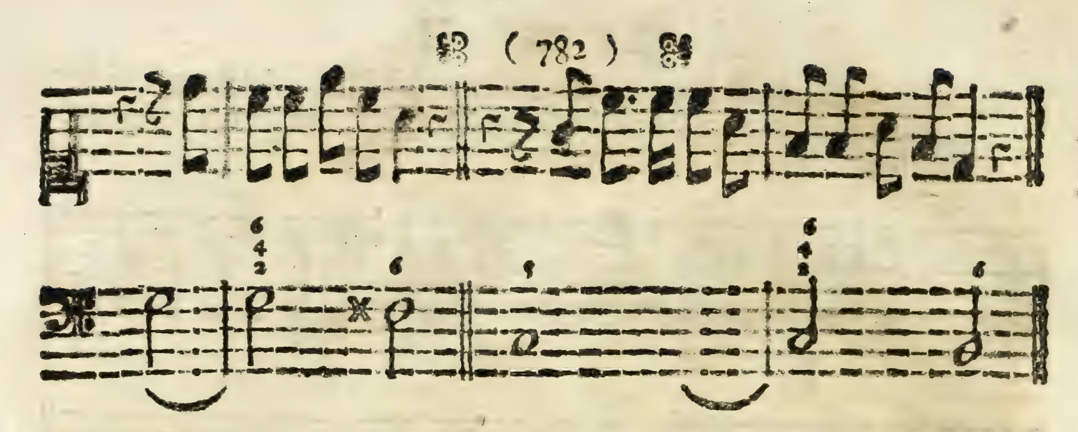
1) In die 2. alleine, in die 4. alleine, oder in die ($\frac{4}{2}$) zugleich ausweichet, und der Baſs nach dieſen einen Grad unter ſich reſolviret, wie folgende Exempel alle Caſus angeben:



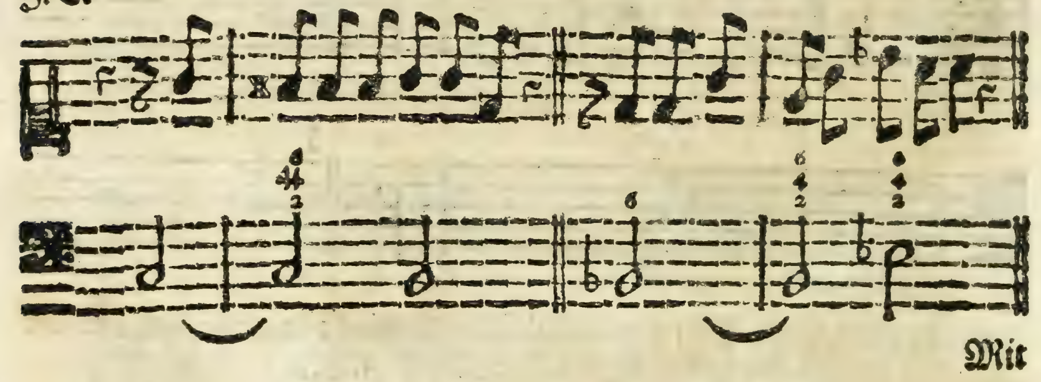
2) Wenn beſagte Stimme auf gleiche Arth in ($\frac{6}{4}$) ausweichet, und der Baſs einen Grad unter ſich reſolviret. (d) Z. E.

§. 11. Letz-

(d) Die Raiſon, warum man ſolchenfalls nicht wohl den hier gleichviel ſcheinenden Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\8\end{matrix}\right\}$ anſchlagen kan, iſt dieſe, weil alsdenn die 4te dieſes Satzes bey dem unter ſich reſolvirenden Baſſe in der Obern-Stimme ihre gehörige Reſolu- tion



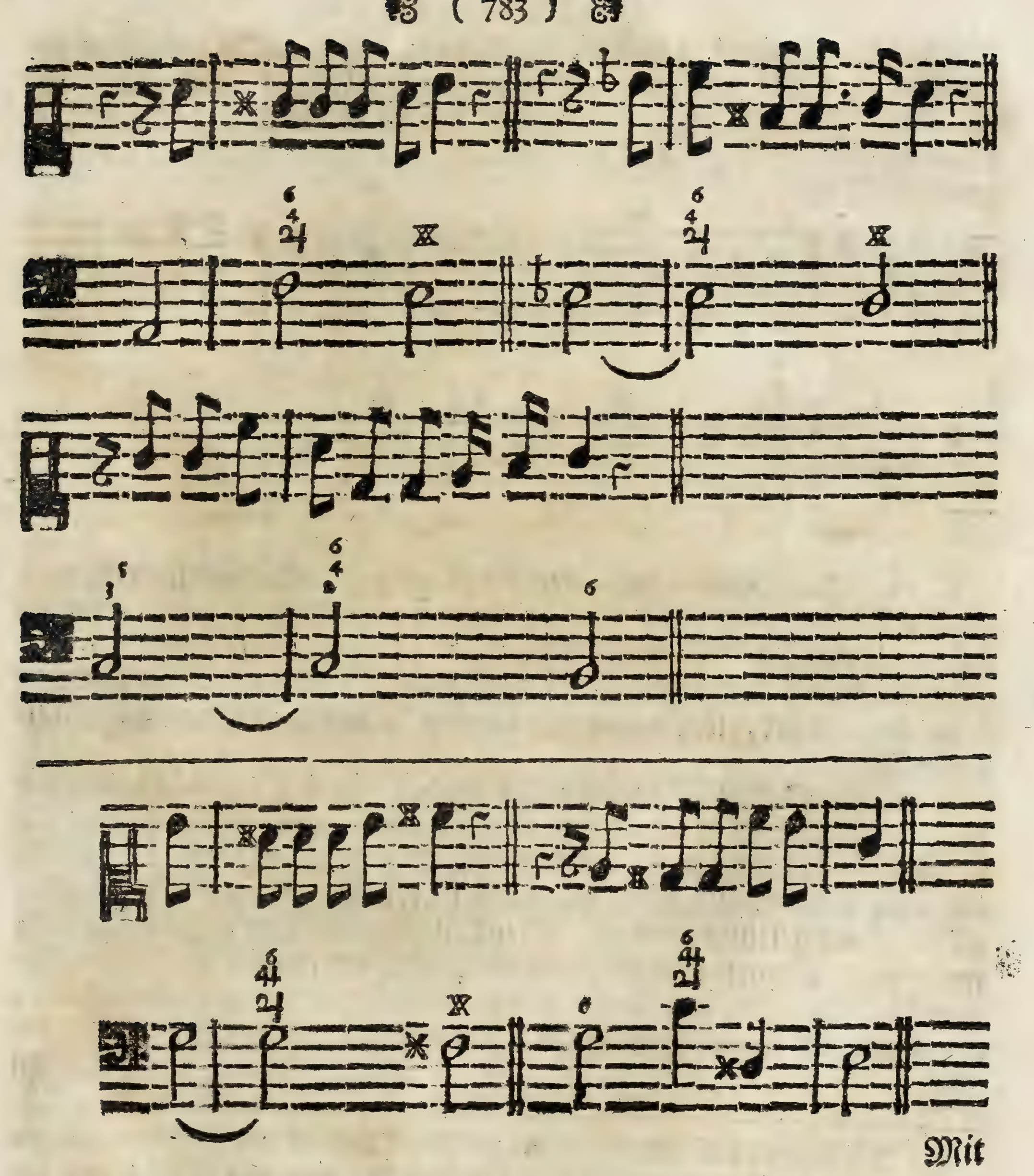
§. 11. Letzlich ist hier zu gedencken, daß die von der Stimme angegebene 4# 2/4 und ($\frac{6}{2}$) iederzeit den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ haben, (e) es mögen die übrigen Stimmen dabey angegeben werden, oder nicht. Z. E.



Mit

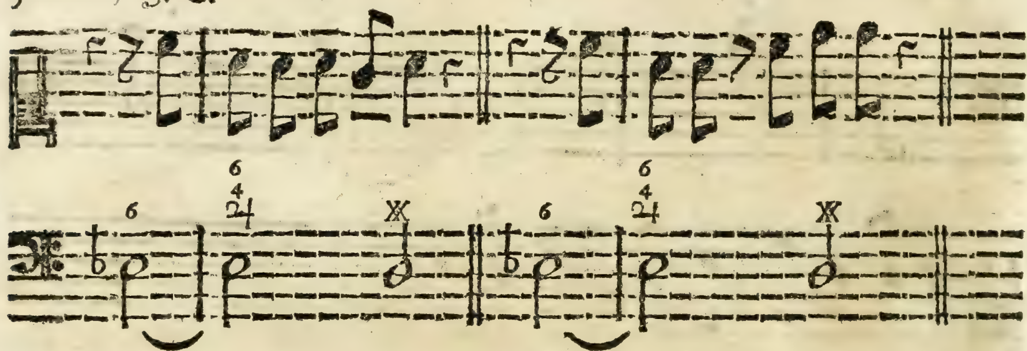
tion nicht findet, da hingegen die 4te des Accordes $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ eben dergleichen Resolution des Basses verlanget.

(e) Die 2/4 aber hat iederzeit natürlich die 4t. maj. statt der 4tæ perfectæ bey sich, sie mag in der Stimme ausdrücklich zu finden seyn oder nicht. Z. E.



Mit

Mit der 4t. maj. aber hat es diese Ausnahme, daß wenn sie bey einem per Semitonium unter sich resolvirenden Basse entweder in der 5te liegen bleibet, oder in die 8ve aufwerts steiget, so hat sie viel natürlicher (f) die 2dam superfl. bey sich, und die folgende Baß-Note bekommet iederzeit 3am maj. z. E.



§. 12. Wir kommen zum 3ten Punct, allwo wir die richtigen Signaturen des Recitatives aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi erfinden sollen. Und dieses ist der wichtigste Punct, welcher ungeübten Accompagnisten die meiste Schwührigkeit machet, so bald das Recitativ in schwehre Tone ausweichet, weswegen wir die Sache aus dem Grunde beschreiben müssen.

§. 13. Bey denen Schematibus des vorhergehenden Capitels haben wir die gewöhnlichen Bezeichnungen aller Modorum gesehen, in welchen gar leichte war, die richtigen Intervalla modi, oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzuzehlen, wie p. 116. seqv. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gelehret worden. Bey dem Recitativ aber gehet dieses nicht mehr an. Denn weil dieser stylus obengedachter massen sein systema modi ordentlicher Weise nicht mit ✕✕ und bb. bezeichnet, so lassen sich auch bey schwehren Tonen die richtigen Signaturen (z. E. die richtige 2de, 3e, 4te zu

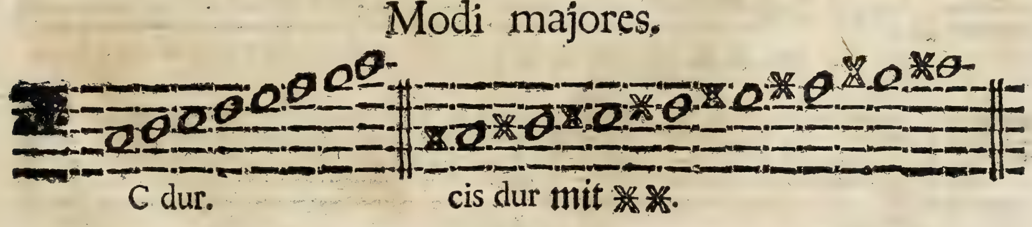
(f) Ich sage viel natürlicher. Denn zur Noth kan man zwar die rechte 2de bey dieser 4t. maj. anschlagen, bey der folgenden Baß-Note aber ist die 3. maj. unvermeidlich.

zu diesen oder jenen Clave eines iedweden modi) nicht mehr nach oben gedachten Gradibus der Lineen finden, sondern es trüget, und muß man statt dessen die Speciem Octavæ eines jeden Modi vorhero auswendig wissen, ohne daß man sie in der Bezeichnung des Systematis zu suchen nöthig habe.
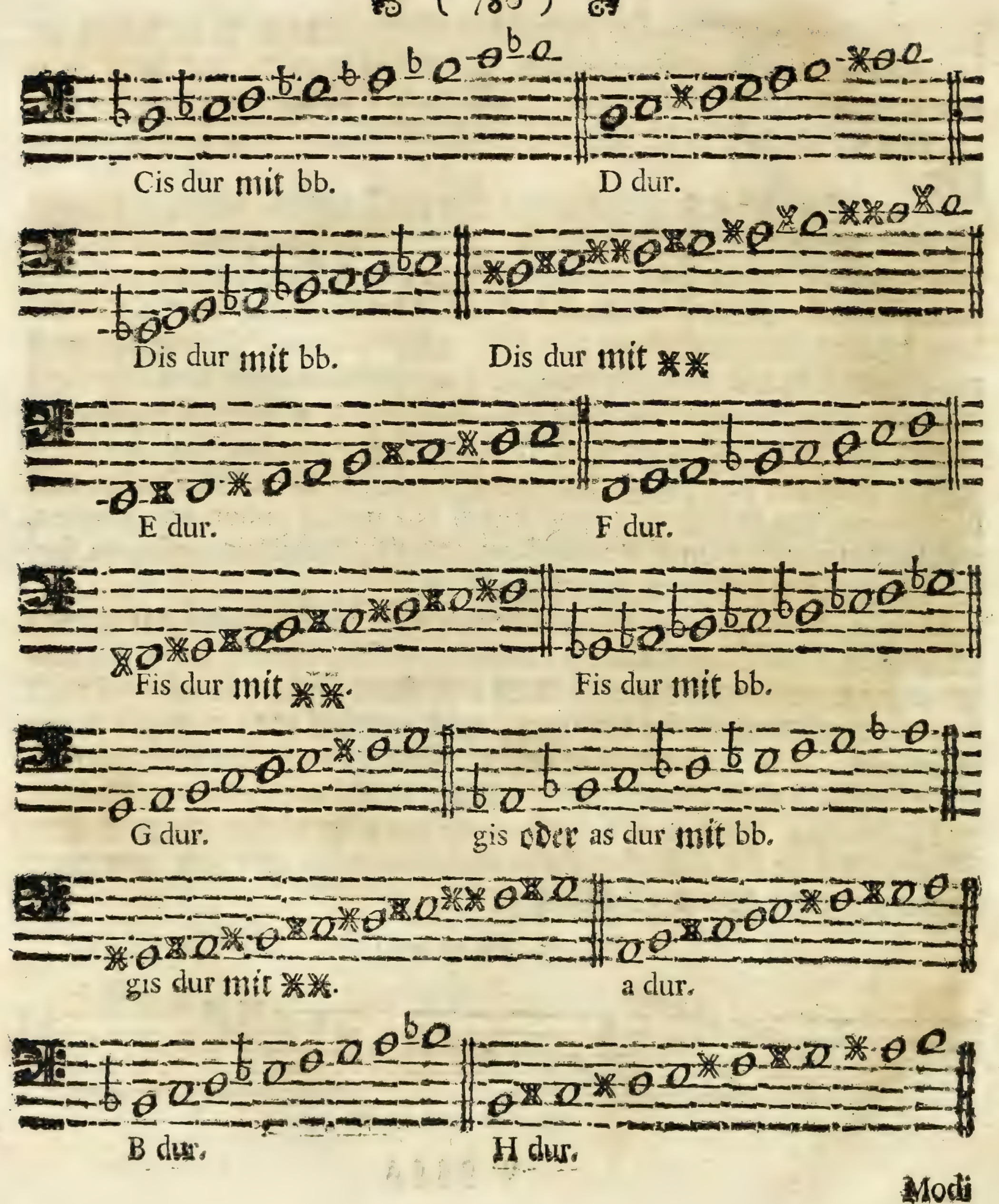
§. 14. Durch die Speciem Octavæ aber verstehen wir diejenigen 7. oder 8. Claves, wie sie bey iedweden modo, ascendendo in ihrer natürlichen Ordnung, und gehöriger distanz (eines gantzen oder halben Tones) auff einander folgen. Nun ist bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nehmlich Modum majorem, und minorem. Wir wissen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Transpositiones von dem c dur, und alle modi minores nur Transpositiones von dem a moll seynd: Folgbar können wir die richtigen Species octavarum eines iedweden Modi gar leicht finden, wenn wir die Speciem 8væ des c dur durch alle Modos major. und die Speciem 8væ des modi a moll durch alle modos minor. transponiren, und die dazu gehörigen ✕✕ und bb. nicht vor die Systemata modorum, sondern überall vor die Noten selbst bezeichnen.

§. 15. Weil uns nun an gründlicher Einsicht dieser Materie gar ein vieles gelegen, so wollen wir alle Species Octavarum nach ihren 24. modis, und zwar einige modos auf doppelte Arth bezeichnet (so wie sie in praxi nicht selten vorkommen) allhier beyfügen, nach welchen man auch bey denen schwehren Fällen eines unbezeichneten Systematis modi, gar leicht die richtigen Intervalla oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzehlen, und finden kan. Bey denen modis minoribus aber wollen wir zu mehrer Deutlichkeit das unentbehrliche Semitonium modi iederzeit mit einer schwartzen Note besonders anzeigen.
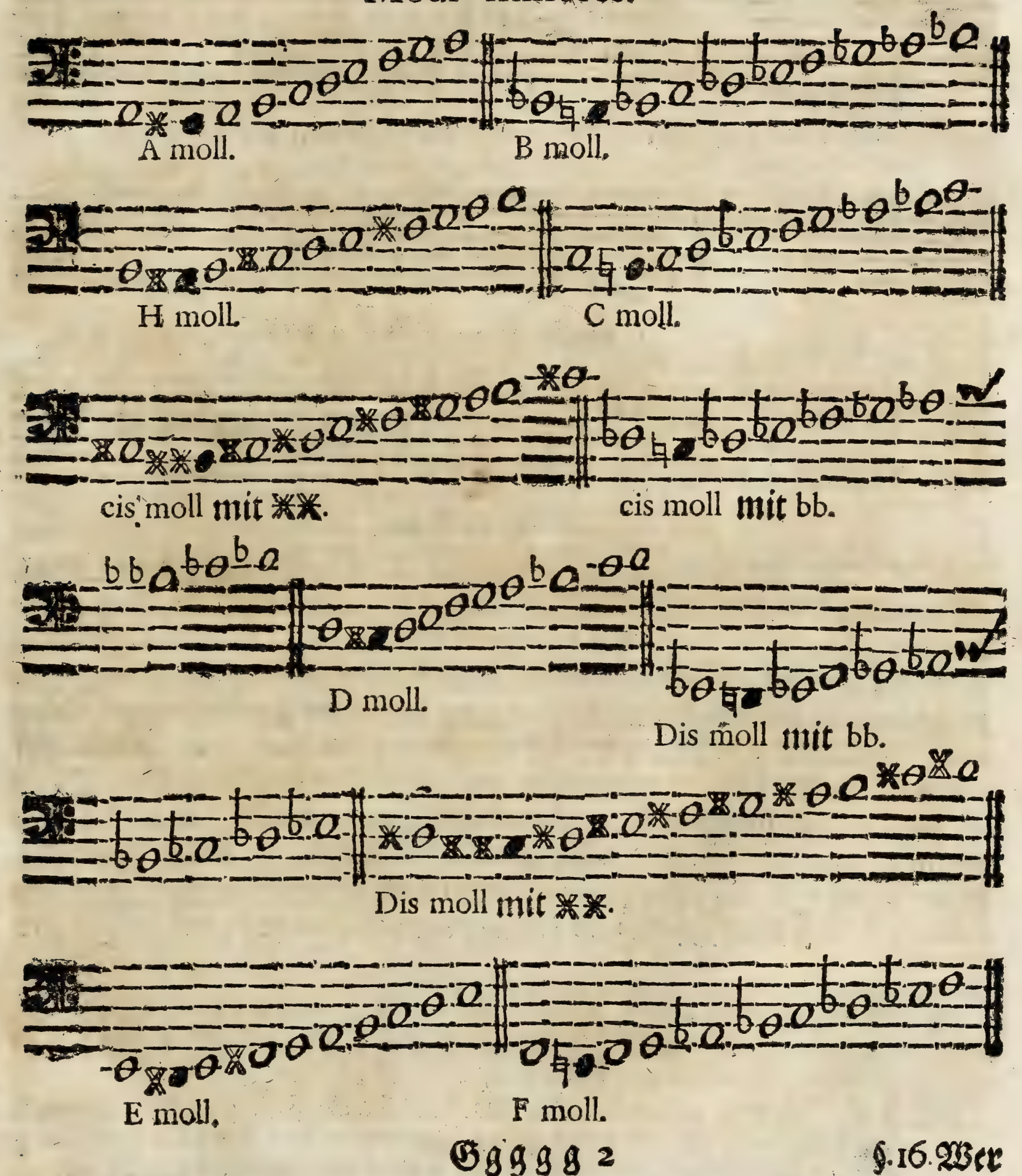
Modi majores.



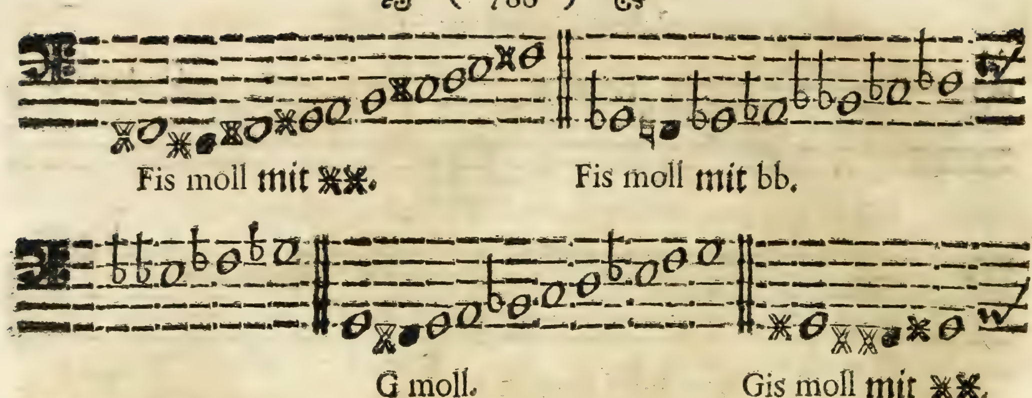
C dur. cis dur mit ✕✕.

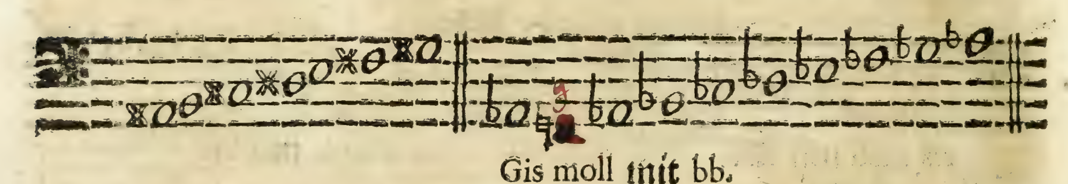

Cis dur mit bb.
D dur.
Dis dur mit bb.
Dis dur mit ✱✱
E dur.
F dur.
Fis dur mit ✱✱.
Fis dur mit bb.
G dur.
gis oder as dur mit bb.
gis dur mit ✱✱.
a dur.
B dur.
H dur.

Modi minores.



§. 16. Wer
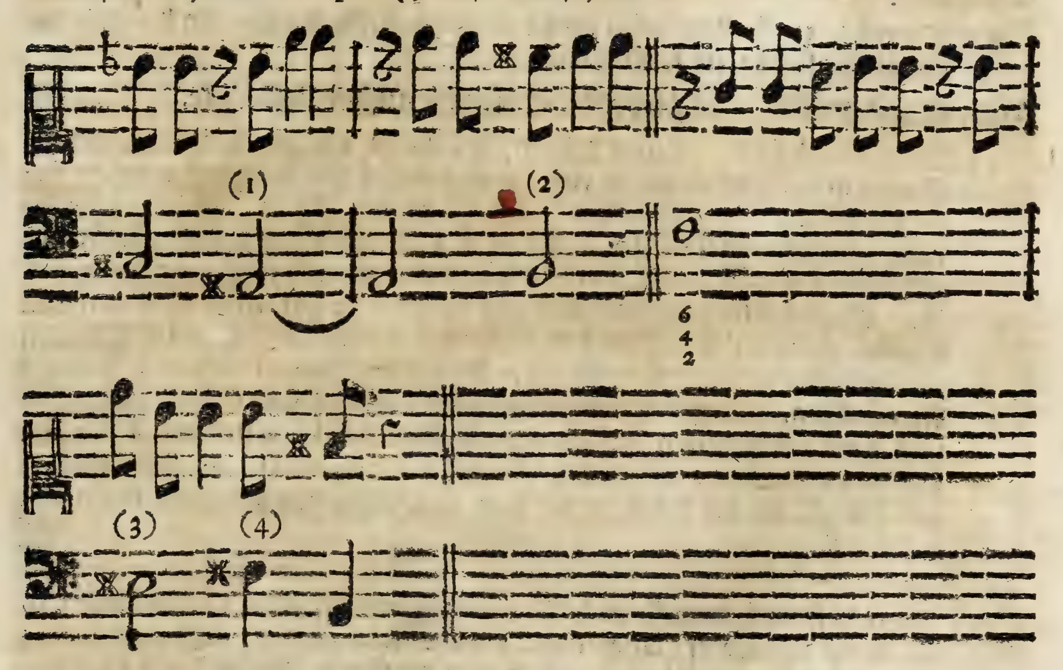




§. 16. Wer sich diese Species Octavarum (g) so wohl nach denen Lineen, als auf dem Clavier selbst, dergestalt in das Gedächtniß fasset, daß er die richtigen Intervalla z. E. die richtige 2de, 3e, 4te &c. zu einem iedweden Tone des vor sich habenden Modi, mit einer Fertigkeit zu finden, und herzusagen weiß, ohne daß er nöthig habe, an das richtig bezeichnete Systema modi zu gedencken: Der wird sich überhaupt im Accompagnement auff verschiedene Arth eine unglaubliche Leichtigkeit zu wege bringen. Denn 1) wird es ihm wenig mehr embaraſſiren, einen General-Baſs auch in denen allerschwersten Modis muſicis zu accompagniren. 2) wird er dem ambitum vieler, in heutiger praxi noch unvollkommen bezeichneten modorum (h) besser verstehen, und die gehörigen Signaturen, welche von der Stim-

(g) Welche man beliebten Falles mit doppelter Bezeichnung aller übrigen Modorum gar leicht wird vermehren können, wer ein ausserordentliches, und fast überflüßiges Exercitium anstellen will.

(h) Z. E. Da man das a dur ohne das Semitonium modi gis: das e dur ohne dis: das dis dur ohne die rechte 4te gis: auch wohl nach der alten Arth das g dur ohne fis, und das f dur ohne die 4te b moll &c. zu bezeichnen pfleget.

Stimme nicht angegeben werden, ohne Fehler finden können. 3) Wird er, auch in dem aller schwersten Recitativ, die richtige Harmonie zu finden vermögend seyn, ob gleich die gehörigen ✕✕ und bb. in dem Systemate modi nicht vorgezeichnet. Dieses letztere ist hier unser propos: Also wollen wir an folgenden, mit Fleiß hierzu auserlesenen 4. Exempeln die Probe machen, und zeigen, wie die Signaturen des schwehren Recitatives aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi zu finden seynd?

§. 17. Wir wollen 2. und 2. Exempel nach einander anatomiren, da denn die ersten beyden Exempel (i) also aussehen:



In diesen Exempeln giebet die Stimme über der Note

(1) Die 5t. min. an. Hierzu gehören bekandter massen die 3e und 6te, will man aber selbige nach denen gradibus der Lineen suchen, so betrüget man sich. Denn in dem 3ten gradu von der Baß-Note auffwerts findet sich c. welches nicht die

 natürli-

(i) Deren Fundament wir oben C. I. dieser andern Abtheilung gewiesen.

natürliche 3e (k) sondern eine hier unbrauchbare 3a min. deficiens ist. Und in dem 6ten gradu findet sich f. welches wieder nicht die natürliche 6te (l) sondern eine unbrauchbare 6ta min. deficiens ist. Also fraget sich, woher wir die rechte 3e, und 6te zu besagten Accord bekommen? Antwort: aus der richtigen Specie Octavæ desjenigen Modi, worinnen moduliret wird. Nun deutet das vorstehende ✕ des besagten Baſſ-Clavis as den modum H moll an, (m) also zehle man in der obigen Specie Octavæ dieses modi von gedachten Baſſ-Clave aufwerts, so wird man in den 3ten gradu die rechte 3e cis, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te fis finden.

Eben diese Species Octavæ zeiget auch zu der Baſſ-Note.

2) Die rechte 5te fis, statt daß in dem 5ten Gradu des unbezeichneten Recitativ-Systematis die falsche 5te f. erscheinet.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Baſſ-Note.

3) Die 7. min. def. an. Hierzu gehören bekandter massen die 5t. min. und 3e. Suchet man die erstere in den 5ten Gradu von der Baſſ-Note auffwerts, so findet sich allda das h. welches hier die richtige 5t. min. ist: (n) Allein mit der 3e will es wieder nicht eintreffen. Denn in 3ten Gradu von besagten Baſſ-Clave auffwerts findet sich das g, welches wiederum eine unbrauchbare 3e. min. def. ist. Nun dürfften wir zwar dieser ungschickten 3e nur einen Chromatischen Clavem zu setzen, so bekämen wir ohne weitere Umstände die natürliche 3am min. gis, nach der p. 152. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gemachten Anmerckung. Damit wir aber allhier bey unserer Specie Octavæ bleiben, so wollen wir uns einbilden, daß das vor gedachten Baſſ-Clave stehende ✕ den modum fis moll angebe: Also finden wir oben in der Specie Octavæ dieses modi eben das gis, als die rechte 3e in dem 3ten Gradu von gedachten Baſſ-Clave auffwerts.

Zu

(k) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 2. Chromatische Claves überspringen, oder (welches einerley) aus einen gantzen, und einen halben Tone bestehen; nach der oben p. 97. seqv. gegebenen Beschreibung aller Musicalischen Intervallen, welche man in folgenden §. §. appliciren mag.

(l) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 7. chromatische Claves überspringen, oder aus 3. gantzen und 2. halben Tonen bestehen. vid ibid.

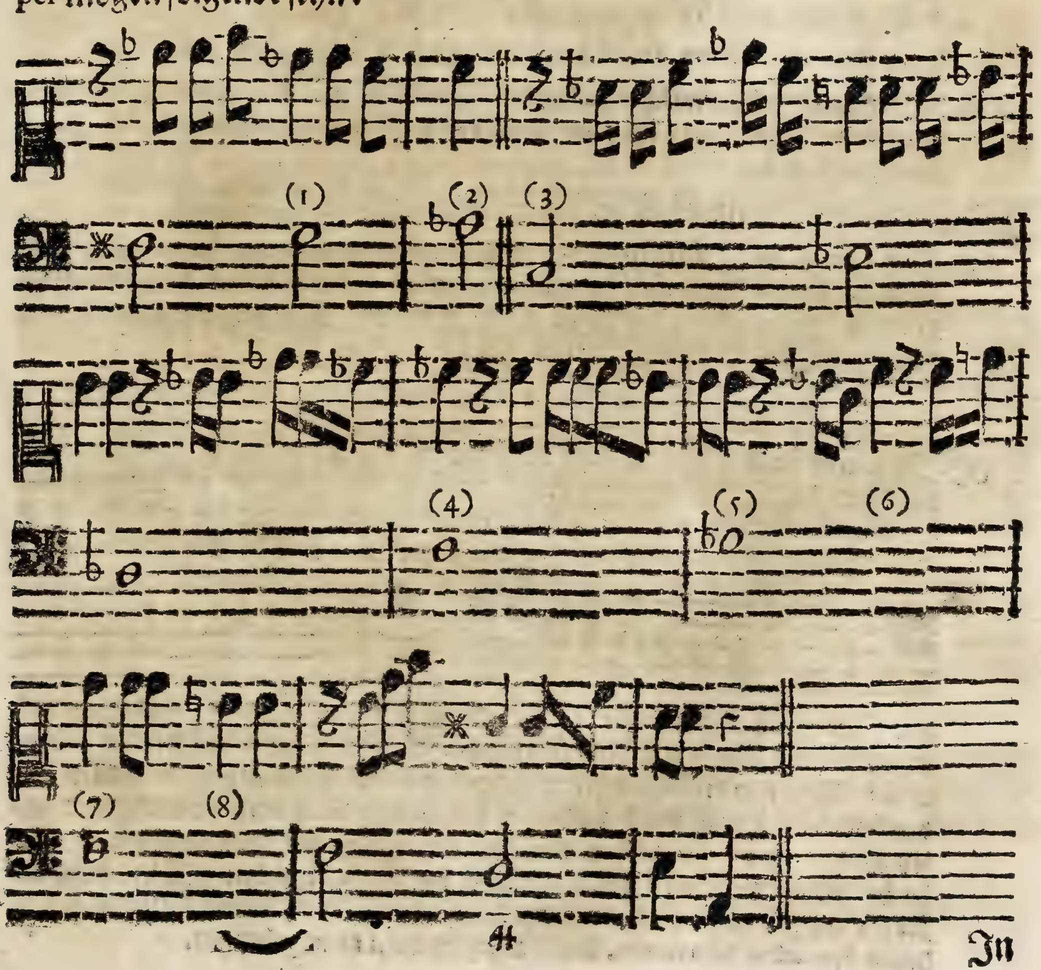
(m) Nach dem Fundament der 7ten Special-Regel des vorhergehenden Capitels.

(n) Die Raison findet man wiederum in nur gedachter Beschreibung der Musicalischen Intervallen.

Zu der nachfolgenden Baſſ-Note.

4) Giebet die Stimme die 4te an, worauff eine Cadenz in das h moll erfolget. Nun gehöret zu der 4te bekandter maſſen die 5te. Zehlen wir aber von dieſer Baſſ-Note 5. Gradus auffwerts, ſo findet ſich allda das C. welches nur eine 5t. min. iſt: Alſo muß uns hier wiederum die Species Octavæ des modi h moll die rechte 5te zu fis zeigen, welche cis iſt.

§. 18. Die andern beyden zur Probe auserleſenen extravaganten Exempel mögen folgende ſeyn:



In

In dem ersten Exempel giebet die Stimme zu der Baß-Note

(1) Die 5♮ an, und der Baß resolviret darauff in das gis oder as. Nun gehöret bekandter massen zu der 5♮ die 3e und 6te allein wenn wir von der Baß-Note auffwerts in den 3ten und 6ten Gradum zehlen, so befindet sich allda die 3. maj. h. und 6. min. e. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t. min seynd Folgbar müssen wir die rechte 3e und 6te zu besagten Baß-Clave wieder in der Specie 8væ des modi gis oder as dur suchen, allwo wir in dem 3ten gradu besagter Baß-Note g. auffwerts, die rechte 3e b moll, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te dis moll finden. (o)

Eben diese Species Octavæ muß uns auch zu der folgenden Baß-Note

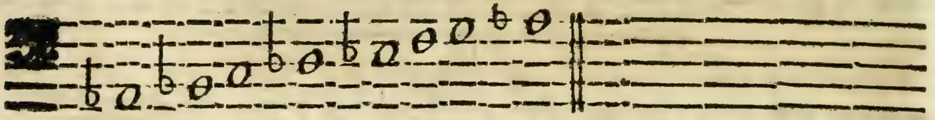
(2) die rechte 5te geben, welche wiederum dis moll ist, statt daß in dem unbezeichneten Recitativ-Systemate im 5ten Grad der Baß-Note aufwerts, die 5ta superflua e. zu finden.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Baß-Note

(3) Die 6. min. an. Hier wird nun wohl niemand so verlegen seyn, daß er nicht zu diesen Accord die natürliche 3 min. nehmlich dis moll finden solte, ohne selbige in der Specie octavæ des modi as dur zu suchen: Also gehen wir weiter, und finden, daß die Singe-Stimme bey der Baß-Note

(4) Die

(o) Man muß sie aber hier auf diese Arth suchen, daß wo gedachte Species Octavæ auf denen Lineen im zehlen sich endet, da fänget man von der 8ve drunter wieder an, weiter auffwerts zu zehlen, biß man die rechte 3e und 6te entdecket. Z. E. Die Species Octavæ des as oder gis dur stehet oben in folgender Ordnung:



hier sollen wir nun die rechte 3e und 6te zu dem Baß-Clave g. entdecken, also zehlen wir von dem g an, den ersten grad: Die letzte Note as machet den andern grad: Weil nun die Noten hier nicht weiter in die Höhe gehen, so nennen wir bey dem, eine 8ve tieffer liegenden as den andern Grad noch einmahl, und zehlen alsdenn weiter fort in den 3ten und 6ten Grad, da man denn die oben gedachte richtige 3e b moll und die richtige 6te dis moll findet. Diese Arth der Abzehlung gilt nun bey allen andern dergleichen Fällen, wo die letzten Noten in denen Speciebus octavarum, beym abzehlen nicht mehr zulangen.

(4) Die 5t. min. angiebet, worauff der Bass bey der folgenden Note in das fis dur resolviret. Wollen wir nun die zur 5t. min. gehörige natürliche 3e und 6te suchen, so finden wir in den 3ten und 6ten Grad von besagter Note auffwerts die 3. maj. a. und die 6. maj. d. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t.min. seynd. Folgbar müssen wir wiederum die speciem 8væ des modi fis dur zu Rathe ziehen, allwo wir in dem 3ten gradu der Bass-Note auffwerts, die rechte 3e gis, und in dem 6ten gradu die rechte 6te cis finden.

Eben diese Species Octavæ giebet uns zu der folgenden Note

(5) Die rechte 5te cis, statt daß das unbezeichnete Recitativ-Systema in dem 5ten gradu die 5tam superfl. d. angiebet. Bey

(6) Als der andern Helffte der Bass-Note giebet die Stimme 4t. maj. an. Hierzu gehöret bekaudter massen die 2de und 6te. Suchen wir nnn diese in der Specie 8væ unsres bißherigen fis dur, so findet sich in dem andern Grad von der Bass-Note aufwerts die richtige 2de gis, und in dem 6ten Grad die richtige 6te dis: statt daß uns das unbezeichnete Recitativ-Systema in dem andern grad von der Bass-Note auffwerts die 2dam superfl. a. und in dem 6ten grad die 6t. superfl. e. angiebet, welche sich allhier zur 4t. maj. nicht räumen. Bey der Bass-Note

(7) Giebet die Stimme 6t. maj. an, zu welcher man nach dem bißherigen ambitu nothwendig 3. min. und nicht die, in dem Recitativ-Systemate befindliche 3. maj. anschläget. Nach diesen giebet die Singe-Stimme bey

(8) Als der andern Helffte der Bass-Note die 4t. maj. an, und machet nachgehends eine jählinge metamorphosin der bißherigen schwehren Tone in das unbezeichnete natürliche systema modi, wobey wir weiter nichts ausserordentliches anzumercken finden.
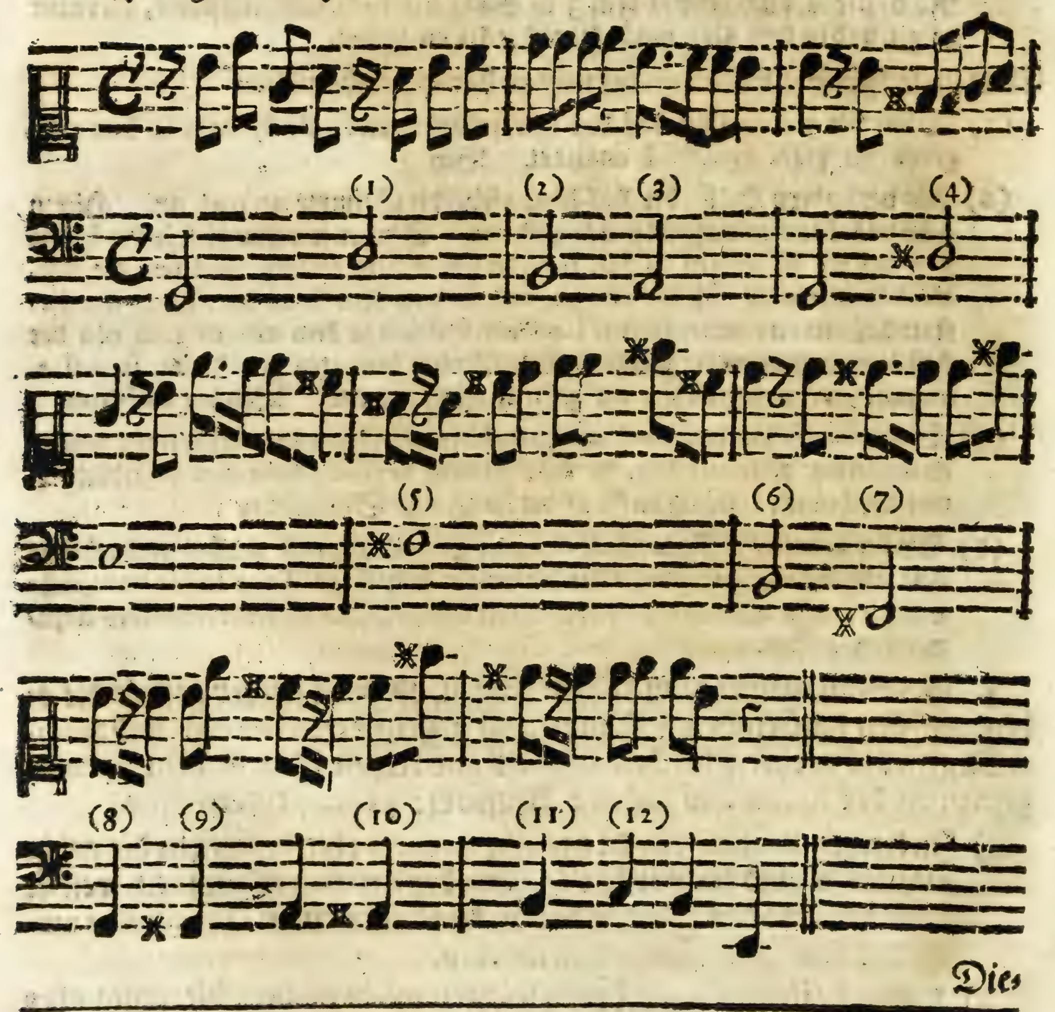
§. 19. Nun möchte man allhier fragen, ob denn solcher gestalt die oben, auff den natürlichen ambitum modi gegründeten General- und Special-Regeln des vorhergehenden Capitels gar keinen Nutz in dem Accompagnement des Recitatives haben? Antwort: sie haben ihren Nutz

1) In kurtzen Recitativen, da manche Autores eben deswegen die gehörigen ✕✕ und bb. vor das Systema des Recitatives zeichnen, weil sie schon vorhero den Vorsatz haben, keine entfernten Digresiones modi oder Ausschweiffungen zu machen.

2) Haben sie ihren Nutz in denen leichten modis musicis, die wenig oder

 gar

gar keine ✠ und b. vorzeichnen. (p) Diese letztere Arth wollen wir mit folgenden Exempel erläutern; Dahingegen die erste Arth desto weniger Erläuterung brauchet, weil sie bey ihren richtig bezeichneten Systemate modi mit dem Ariosen stylo gleiche Regeln, und gleiche Signaturen hat.



Die-

(p) Z. E. c dur, a moll, d moll, f dur, g dur &c.

Dieses Recitativ fänget im G dur an; nach dem Ambitu dieses Modi hat nun die Note

(1) Die 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist. Reg. 1. special.

(2) Hat die 6. über sich, weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.

(3) Hat 6/4 über sich, weil es die per gradus gehende 2da modi majoris ist. Reg. 5. spec.

(4) Giebt durch das, vor der Note stehende ✗ einen neuen modum nehmlich e moll an. Reg. 7. spec. Also hat gedachte Baß-Note die 6te über sich, weil sie das Semitonium modi ist. Reg. 4. spec.

(5) Scheinet, als wenn das vorgesetzte ✗ der Baß-Note wieder einen neuen modum, und zwar das g dur angeben solte: Allein weil eben diese Baß-Note ein ✗ in der 3a maj. über sich hat, so changiret der modus in den, über der 3. maj. gelegenen halben Ton, (q) welches hier h moll ist. Folgbar wird man nun über

(6) Gar leicht die rechte 5te zu dem h. zu finden wissen, sonst könte man sich aus der specie 8væ des h. moll Rathes erhohlen. Bey

(7) Giebet die Baß-Note ein neues ✗ an, welches ordentlicher Weise den modum in das g dur, (als den über besagten ✗ nechstgelegenen halben Ton) führen solte: Allein weil diese Note wiederum ein ✗ in ihrer 6. maj. führet, so changiret der modus in dem, über besagter 6t. maj. nechst gelegenen halben Ton, (r) welcher hier e moll ist. Hieraus folget nun, daß die Note

(8) Die 6te über sich habe, weil es 3a modi ist. Reg. 3. spec.

(9) Giebet das Semitonium zu a moll: (10) Aber das Semitonium zu h. moll an, und haben beyde Noten nach denen offt citirten Regeln, die 6te über sich, wenn sie auch gleich nicht in der Singe-Stimme ausdrücklich angegeben worden wäre. Es kan aber auch bey dergleichen kurtz auf einander folgenden ✗ der Baß-Noten, die 6te General-Regel des vorhergehenden Capitels appliciret werden.

(11) Weiset 3. maj. auf, da denn niemand umb die dazu gehörige richtige 5te wird verlegen seyn, sonst könte man sie in der specie 8væ des e moll suchen, welchen modum das in der Stimme vorkommende neue ✗ angiebet.

(q) Nach dem Fundament des andern Theiles der 7ten Special-Regel in vorhergehenden Capitel.

(r) Nach eben dem Fundament der benandten 7ten Special-Regel.

(12) Weiset die 2dam superfl. auff, welche iederzeit die 6te nebst der 4t. maj. in Compagnie hat, wie allbereit oben gedacht worden.

§. 20. Dieses wäre es alles, was man ohngefehr von einem accuraten Accompagnement des extravaganten Recitativ-Styli sagen möchte. Zum Beschluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzten Capitel der ersten Abtheilung erklährten Acciaccature nebst andern Arthen eines ruhenden Harpeggio, eben in dem Recitativ-Stylo gleichsam ihren Sitz haben. Denn weil das Recitativ lauter langsame ruhende Baß-Noten führet, so lassen sich hier dergleichen Zierrathen am besten, und am leichtesten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufftig erklähret worden.



Das

Das IV. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer gantzen Cantata deutlich und nutzbar gezeiget wird.

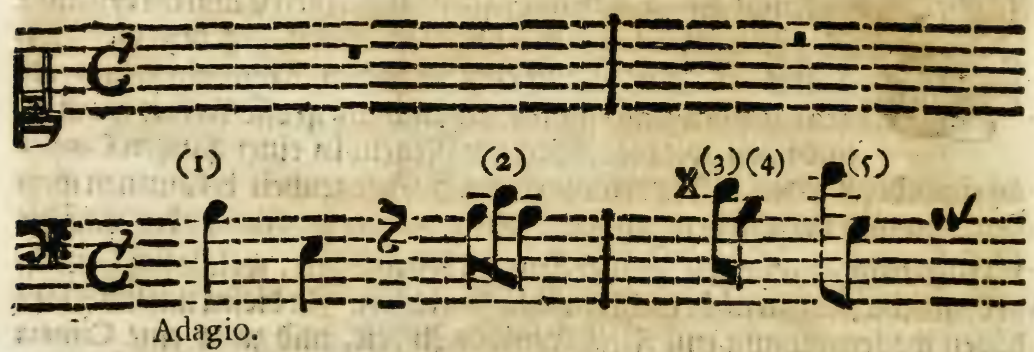
Es ist nicht genug, daß wir in den bißherigen Capiteln deutliche Regeln vom General-Baß ohne Signaturen, gegeben, und selbige mit eintzeln darauff eingerichteten Exempeln erläutert: Wir müssen uns nunmehro auch an grosse Arbeit machen, und sehen, wie die bißherigen Regeln in einer gantzen Cantata an einander hangen. Wobey wir zugleich Gelegenheit bekommen werden, annoch verschiedene nützliche observationes practicas, oder auff die Erfahrung gegründete Anmerckungen beyzufügen, welche sich sonst in ordentliche Regeln nicht wohl einschliessen lassen. Zu diesen unsern Vorhaben wollen wir nun mit Fleiß frembde Arbeit, und zwar eine Cantata des berühmten Sigr. Alessandro Scarlatti (*) erwehlen, welcher vor allen andern heutigen Practicis mit der musicalischen Harmonie extravagant, und irregulair umbgehet: (**) Wobey wir diesen Vortheil gewinnen,

 daß

(*) Des ältern zu Neapolis: Denn der jüngere Scarlatti ist in Rom Capellmeister.

(**) Wie die Menge seiner Cantaten ausweisen. Denn es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, sondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man iemahls im flüchtigen Recitativ thun kan. Meines wissens hat ihn biß dato unter unzehligen Practicis noch kein eintziger imitiren wollen, es müste denn der berühmte Astorga nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen. Uberhaupt aber kömmt es bey einem solchen unnatürlichen und gewaltsamen Stylo wohl auff den Liebhaber an. Denn meines Orths bin ich der unvorgreifflichen Meynung, daß man zwar bey nöthiger Expression harter Worte, auch dann und wann harte und irregulaire Sätze mit guter Arth anbringen könne, welches denen meisten Practicis gemein ist: Allein einen beständigen stylum daraus zu machen, scheinet den Entzweck der angenehmen Music zu-

daß wenn ein Accompagnist sich in dergleichen schwehren und irregulairen Stylo nach Hause finden lernet, so darff er sich gewiß vor andern, täglich vorkommenden regulirten Sachen gantz und gar nicht fürchten. Wir schreiten also zum Wercke, und wollen über die Signaturen dieser Cantata eben auff die Arth schrifftlich unser Judicium fällen, wie etwan ein geschickter Meister mit einem Lehrbegierigen mündlich thun könte.



Bey der ersten Baß-Note dieser Cantate möchte es scheinen, als hätten wir den Modum H moll vor uns: allein die folgende erste Cadenz weiset, daß wir es allhier mit dem unrichtig, ohne fis bezeichneten Modo e moll zu thun haben. Und hieraus fliesset gleich Anfangs:

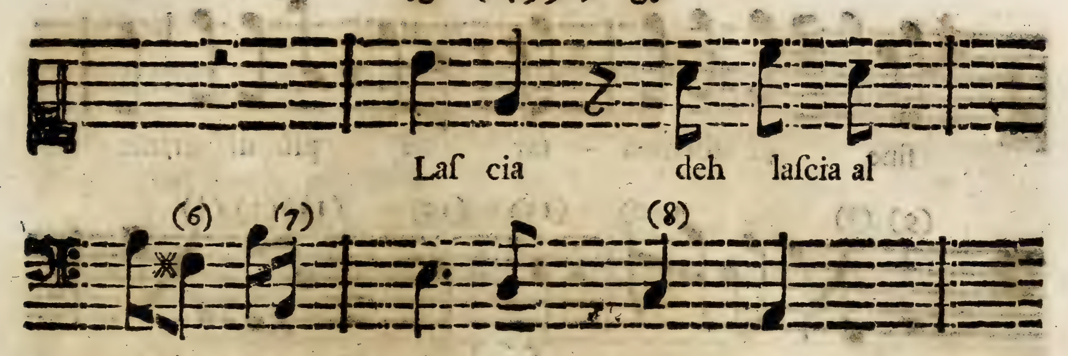
Observatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Instrumente niemahls aus der ersten Baß-Note, sondern aus der ersten Cadenz des Rittornello erkennen müsse. Ratio:

Das Rittornello des Basses giebet gemeiniglich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorhero an: Da nun diese nicht allezeit in der 8va modi, sondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfleget, so entstehet nothwendig in gleiches bey dem ersten Rittornello. Diesen nach haben nun bey unserer anfangenden Cantata die Noten

(1) und (4) Die 3. maj. über sich, weil sie 5tam modi angeben, nach unserer bekandten Reg. 2. spec. c. 2. h. sect. Zu gedachten beyden Noten aber findet man die richtige 5te nicht im systemate modi, sondern man muß sie in der specie 8væ des

---

zu wieder zu seyn, und kan schwerlich iemanden anders gefallen, als nur bizarren Liebhabern. De gustibus non est disputandum. Wir wollen indeß unsern Accompagnisten von dergleichen irregularitäten profitiren lassen.



des Modi e moll ſuchen, allda ſich in dem 5ten grad auffwerts von der Baſſ-Note das fis zeiget.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpecial.

(3) Hat gleichfalls die 6. weil es das Semitonium modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(5) Hat wiederum die 6. weil es 3a modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(6) Könte zwar als 2da modi (nach der 5ten Special-Regel) die 6†. über ſich haben: allein wir machen hier folgende

Obſervat. pract. 2. Daß, ſo offt die 2da modi min. unmittelbahr vor einer Cadenz hergehet, ſo offt behält ſie viel zierlicher die vorhergelegene 7. über ſich. ratio:
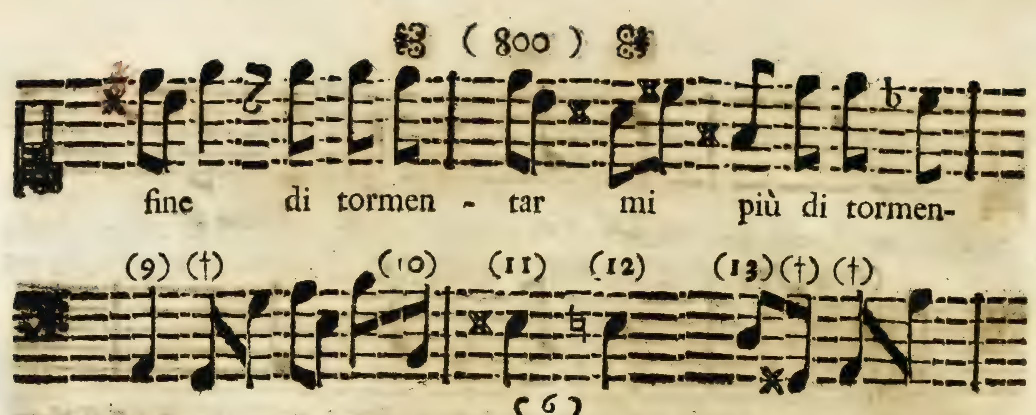
Weil hierdurch die folgende Cadenz beſſer præpariret wird, man mag ſie nun nachgehends über denen 2. Noten

(7) mit $\binom{5}{4\times}$ oder mit $\binom{6\ 5}{4\times}$ oder auch mit der bloſſen 3. maj. zu Ende bringen, welches in Sachen ohne Inſtrumente gleich viel gilt. Man kan ſich überhaupt dieſe Clauſul der letzten 4. Baſſ-Noten a. fis. h. H. beſonders mercken, weil ſie täglich in allen modis vorkömmet.

(8) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta mod. min. iſt.

(NB. Dergleichen leichte Signaturen der 2. ✕. b. 4. 6♮. 6. 7. &c. welche von der Vocal-Stimme ausdrücklich angegeben werden, und ihre Neben-Stimmen in dem vorgezeichneten Syſtemate modi richtig zu finden seynd, wollen wir hinführo, der Kürtze halber, gar übergehen, weil ſie aus denen vorhergehenden Capiteln mehr als zubekandt ſeyn müſſen. Wir wollen ſie aber iederzeit mit einem (†) marqviren, zum Zeichen, daß ſich der Accompagniſt bey ſolchen Noten eintzig und alleine an die Vocal-Stimme zu halten hat.)

(9) Sie



(9) Giebet zwar den bekandten Satz $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ an, allein die rechte 6te dazu muß man wieder in der specie 8væ des e moll suchen, allwo man das fis findet, statt daß das unrichtig bezeichnete systema modi im 6ten Grad aufwerts von besagter Baß-Note, das f. zeiget. Bey der Note
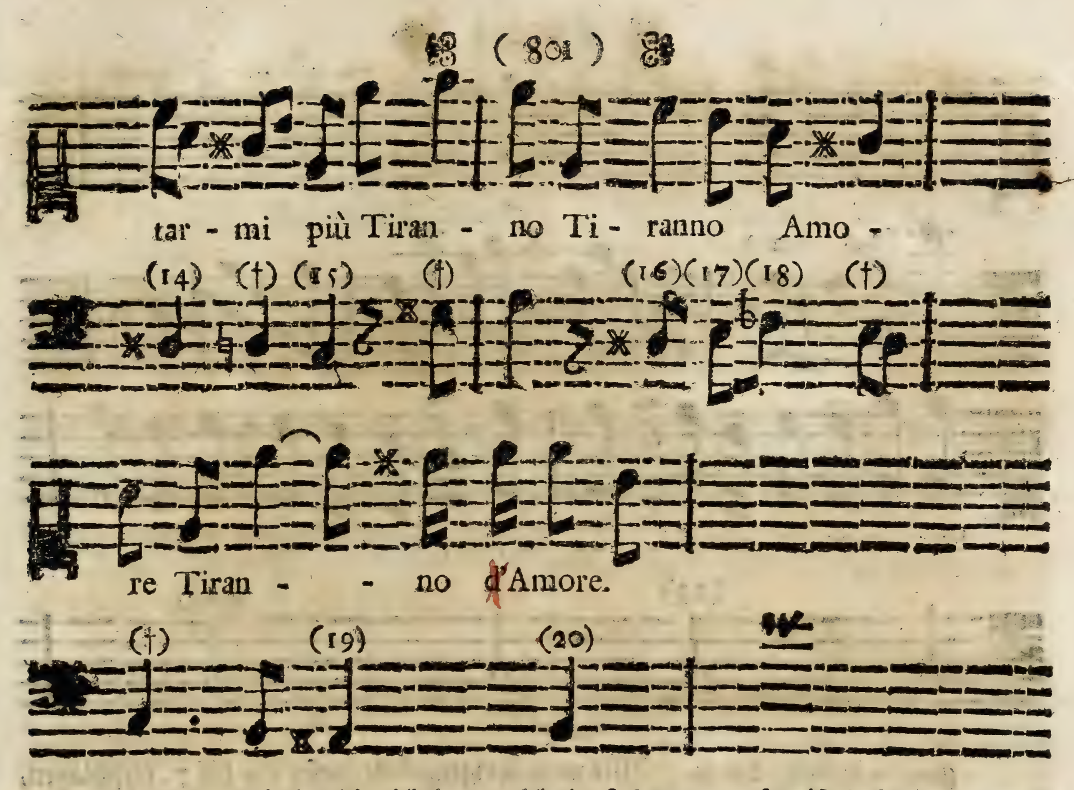
(10) Giebet die Stimme di 4te an. Die rechte 5te dazu findet man wieder in nur gedachter specie 8væ. Die Note

(11) Findet bey ihren von der Stimme angegebenen Accord $\left\{\begin{matrix}7\\5\end{matrix}\right\}$ nur die 3. min. def. im systemate modi. Dieser unvollkommenen 3e setzen wir nun entweder einen chromatischen Clavem zu, so bekommen wir (wie schon im vorhergehenden Capiteln überhaupt gezeiget worden) ohne weitere Umbstände die rechte 3e gis: oder wir nehmen hier das ✕ bey der Baß-Note (11) vor das Semitonium des modi fis moll an, und suchen die rechte 3e in seiner specie 8væ, so finden wir allda wiederum das gis. welche doppelte Arth die rechte 3e zu suchen, wir bey diesen, in unserer Cantata öffters vorkommenden Casu, allhier zum ersten und letzten mahle wiederhohlet haben wollen.

(12) Zu diesen in der Stimme angegebenen Accord wird man die richtige 2de in der specie 8væ des h moll zu suchen wissen, als wohin das in der Stimme erscheinende Semitonium as oder a ✕ seinen Gang nimmet.

(13) Hat die 6 über sich, weil es die natürliche resolution der 4 oder des Accordes $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ ist, (so lange nehmlich die Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil angiebet, wie uns allbereit aus dem dritten Capitel der ersten Abtheilung dieses Buchs bekandt.)

(14)



(14) und (16) haben die richtige 3e nicht im systemate modi, also suche man sie auff nur gedachte Arth.

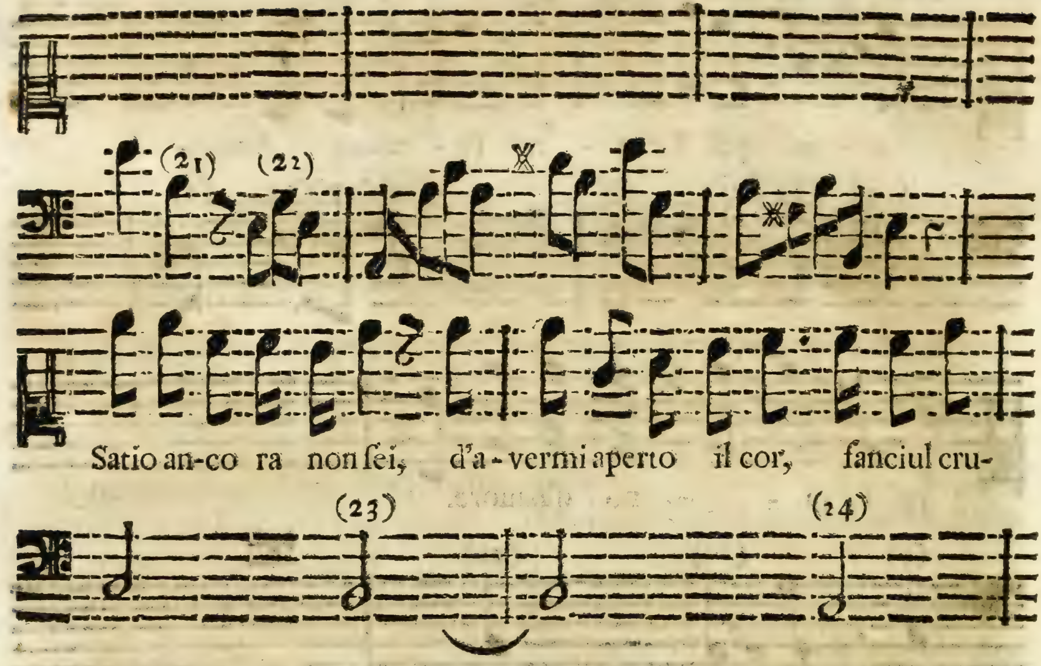
(15) Hat die 6. weil es wiederum die natürliche resolution der 4# ist.

(17) Hat 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist, indem die Singe-Stimme im a moll moduliret, welches nicht allein das beständig vorhergehende, und nachfolgende gis, sondern auch die im Basse gleich darauff folgende 6ta modi, nehmlich f. anzeiget. Das dazwischen, bey (14) und (16) vorkommende dis aber ist allhier nur als ein bizarrer Satz zu betrachten, dessen ✗. nicht continuiret wird, wie wir in vorhergehenden Capiteln dergleichen Exempel mehr gesehen.

(18) Hat die 6. über sich, weil es gedachter massen die 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec. Bey der Note

(19) Giebet die Stimme 5t. min. an, hierzu gehöret bekandter massen die 3. und 6. Beyde aber findet man nicht richtig im systemate modi, wohl aber in der specie 8væ des Modi H moll, dessen Semitonium der Bass angiebet. Denn im 3ten grad dieser Bass-Note auffwerts findet man die richtige 3e cis, und im 6ten

 grad



grad die richtige 6te fis. Will man übrigens statt dieser 6te die 7. anschlagen, so fället es hier harmonioser aus.

(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der specie 8væ des e. moll finden wird.
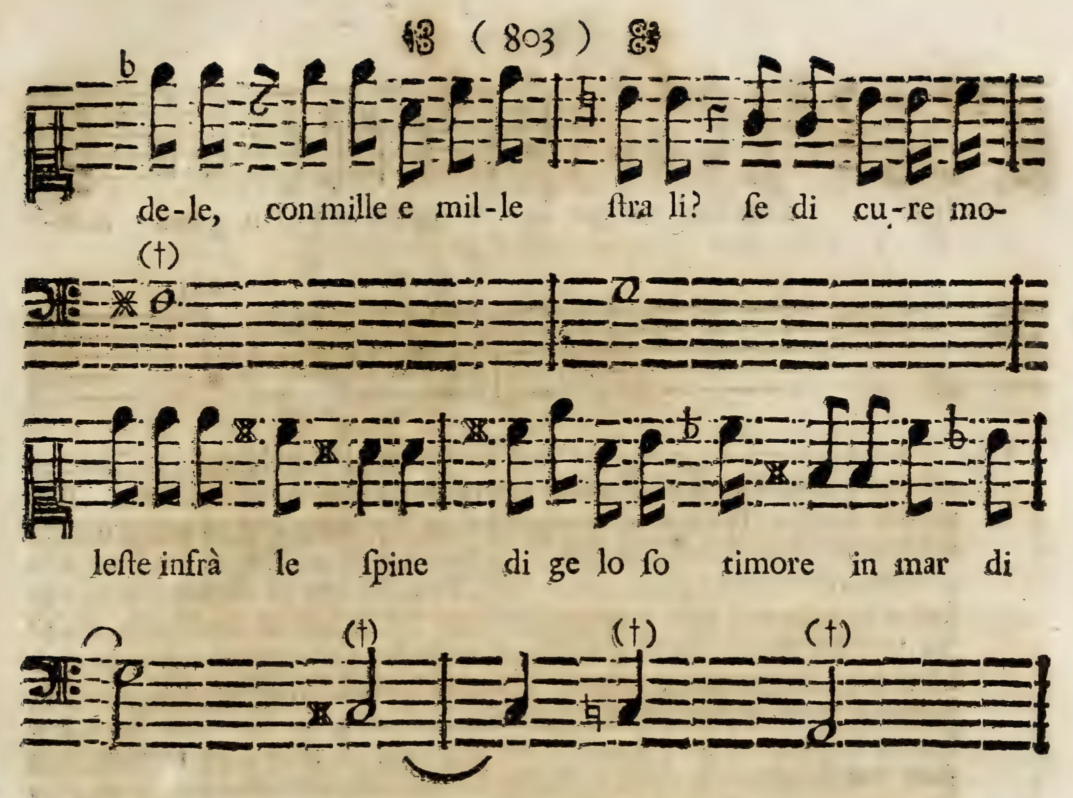
(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über sich, weil das erstere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi ist. Die folgenden 2. Tacte aber dieses Arioso, seynd eine blosse Wiederhohlung des ersten Rittornello, also werden auch dieselbigen Signaturen anhero wiederhohlet.

Das Recitativ fänget einen neuen Satz im Modo c. dur an, also hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über sich, weil sie das Semitonium modi ist.

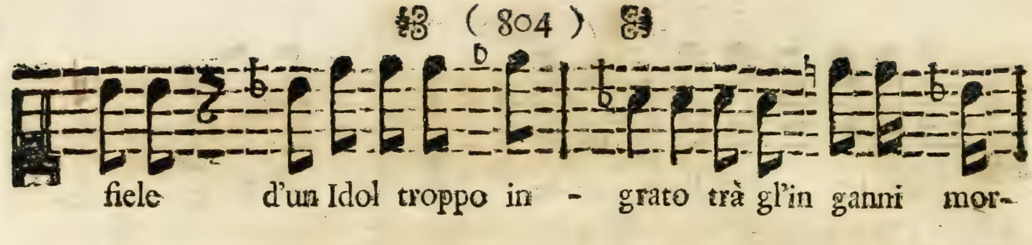
(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über sich leiden, (Reg. 6. special.) ein erfahrner Accompagnist aber wird dieser Note lieber die 6♯. geben, weil die 2. Baß-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden:

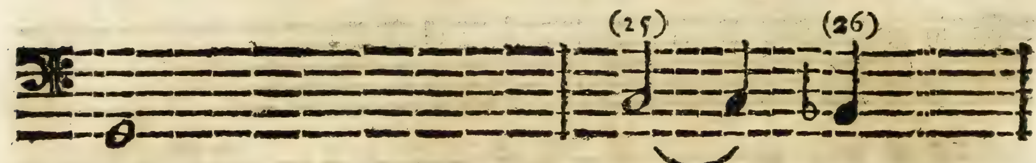
Obser-



Obſervat. pract. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter ſich gehet, ſo hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die 6♯. $\left\{ \begin{matrix} & 6 & 6♯ & \\ c & H & A & G. \end{matrix} \right\}$ ratio:

Es machet dieſer Gang eine halbe Cadenz in die 5tam modi, wozu nothwendig das Semitonium der 6♯. über der 3ten Note erfodert wird. Ob nun wohl in unſern obigen Exempel nach dem $\left\{ \begin{matrix} 6♯ \\ A \end{matrix} \right\}$ von dieſer halben Cadenz abgebrochen, und ſtatt des letzten G. ein frembder Satz $\left\{ \begin{matrix} 6♭7 \\ fis \end{matrix} \right\}$ ergriffen wird, ſo iſt doch dieſer nur eine verkehrte Harmonie des vorhergehenden $\left\{ \begin{matrix} 6♯ \\ A \end{matrix} \right\}$, deren reſolution dennoch in das G. nachfolget. Ubrigens wäre auch der Gang der erſten 3. Noten genug, der letzten die 6♯. zu geben, ſo lange die Stimme nicht contradiciret.
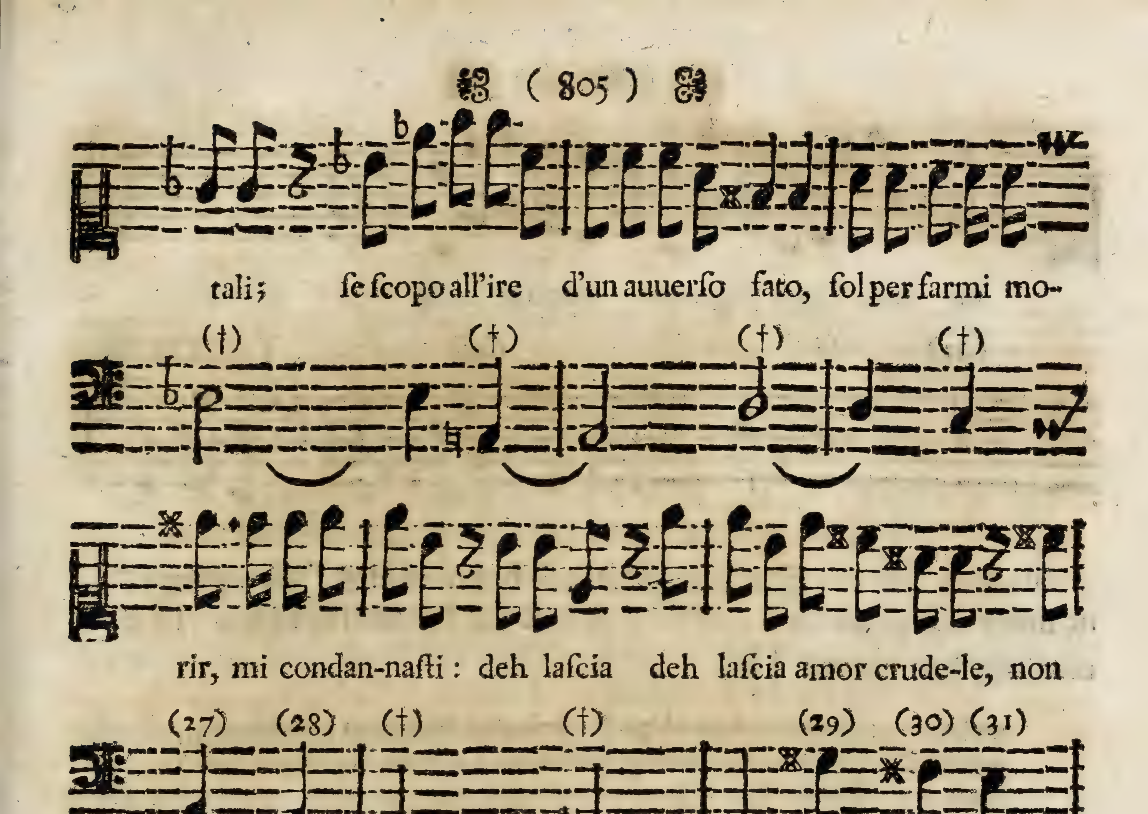




(25) Hat den Clavem dis, und nicht das im systemate befindliche e. zu seiner 3e weil die 6. min. jederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat. Wir müssen aber hier ein Dubium moviren, dessen Beantwortung in vielen andern dergleichen Fällen seinen Nutz hat. Nehmlich es fraget sich, in welcher specie 8væ ein ungeübter zu besagter Note (25) die natürliche 3e dis suchen solle, wofern er sie nicht auff oben gedachte Arth aus der 6. min. zu beurtheilen wisse? In der That scheinet der Modus allhier so verstecket, daß man ihn nicht eigentlich benennen, und unterscheiden kan. Denn zu dem vorhergehenden g. moll kan diese Baß-Note mit ihrer 6♭. nicht gehören, weil das g. moll in seiner specie 8væ kein as, sondern a. hat. Zum c. moll kan man sie auch nicht rechnen, weil sonst das Semitonium modi, nehmlich H. statt des nachfolgenden B. moll erscheinen würde. Zum as dur lässet sie sich auch nicht zehlen, weil dieser Modus in seiner specie 8væ kein D. tractiret, hingegen dieses D. über dem nachfolgenden B. moll des Basses erscheinet? Hieraus erhellet nun, daß sich dieser Accord (6♭ c) allhier zu gar keinen Modo reduciren lässet: also fraget man mit Recht, in welcher specie 8væ man seine richtige 3e zu suchen habe? Zur Antwort dienet:

Observat. pract. 4. **Daß in solchen Anverwandten, und einander gleichscheinenden Modis es auch gleich viel ist, in welcher specie 8væ dieser Modorum man die richtigen Signaturen suchen will, sie werden überall einerley zutreffen:** ratio: Weil sonst der Unterscheid solcher zweiffelhafften Modorum aus denen beyden Stimmen nothwendig klährer hervor leuchten müste.

Diesen nach mag man nun die natürliche 3e zu besagter Note (25) gleich in der specie 8væ des gedachten c. moll, des as dur, oder des vorhergegangenen g. moll suchen, man wird überall den Clavem dis zur verlangten natürlichen 3e finden.

(26) Kan



(26) Kan bey dem ordinairen Accord viel zierlicher die vorher gelegene 7me zugleich behalten.
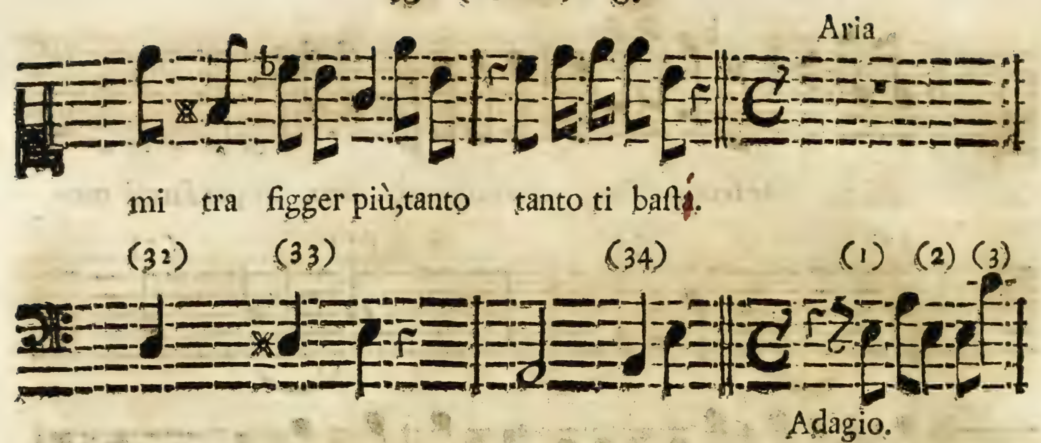
(27) Wird man die natürliche 5te fis anzuschlagen wissen, welche bey

(28) Die natürliche 6te zu dem Satze ($\frac{4\sharp}{2}$) abgiebet.

(29) Kan zwar bey seiner 5te min. die vorhergegangene 6te min. e. behalten: allein die 6te maj. wird hier viel harmonioser ausfallen, weil beyde Stimmen eine halbe Cadenz in das fis dur zu machen scheinen, besagte 6te maj. aber das Semitonium dieses Modi ist.

(30) Wird man die natürliche 5te zufinden wissen, ohne selbige in der specie 8væ des nur gedachten Modi zu suchen.

(31) Verläst das Semitonium dieses Modi wieder. Nun könte man zu der von der Stimme angegebenen 6♯. gar wohl die 3. maj. nehmlich das zum vorigen Modo gehörige gis anschlagen; allein wir machen hier;



Observat. pr. 5. Daß, wenn die Basis des Accordes $(\frac{5}{\times})$ 2 gantze Tone unter sich gehet (wie hier fis. e. d.) so hat die mittlere Note viel harmoniöser den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$

wollen wir nun diesen Accord zu der besagten Note (31) anschlagen, so mögen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten observat. pract.) gleich in der specie 8væ des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anscheinenden h moll suchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6. weil es nicht allein die natürliche resolution der 4t. maj. ist, sondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, dessen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben.

(33) Wird man die richtige 3e fis zu finden wissen, und bey

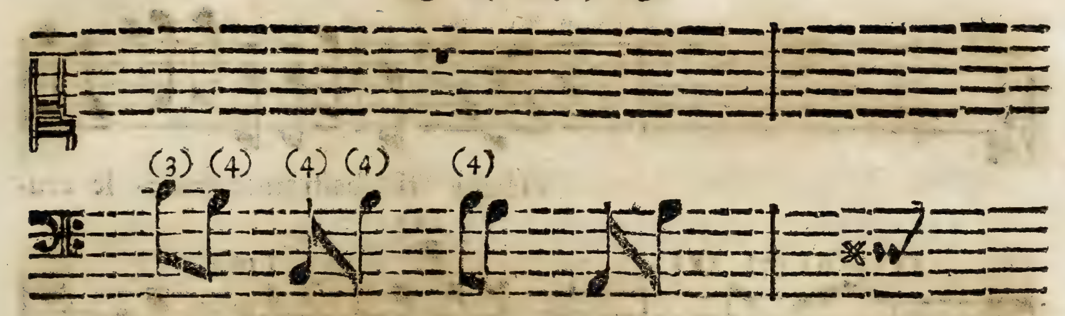
(34) folget die bekandte Recitativ-Cadenz.

Wir kommen nunmehro zu der ersten Aria dieser Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfänget, wie aus der ersten Cadenz des Rittornello zu ersehen; deswegen haben nun die Noten

(1) und (2) die 3. maj. über sich, weil sie eben gedachte 5tam modi anschlagen, nach der bekandten Reg. 1. spec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über sich, weil sie 3. modi angeben. Die einerley-Noten

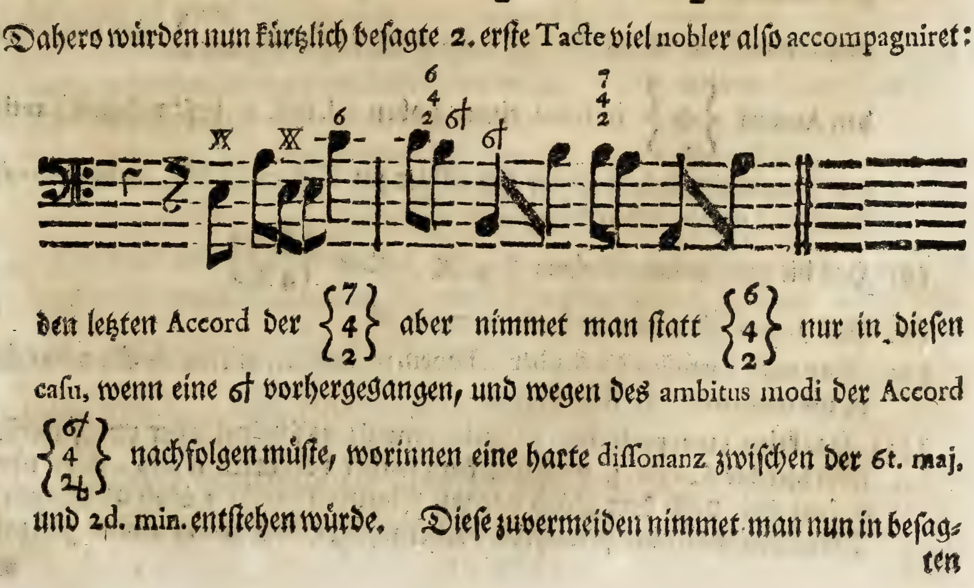
(4) Ha-



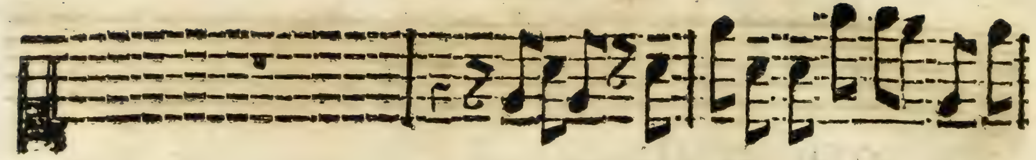
(4) Haben alle die 6♯ über sich, weil sie die 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec. Mit diesen natürlichen Accompagnement der ersten 2 Tacte könte man nun zufrieden seyn; will man es aber zierlicher und harmoniöser haben, so dienet zur:

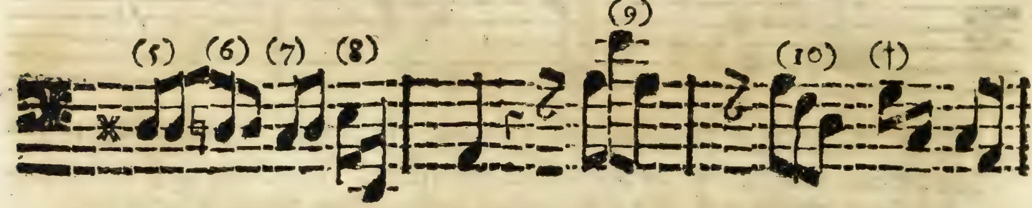
Observat. pr. 6. Daß wenn bey einer langsamen Mensur eine virtualiter lange Note den vorhergegangenen Clavem wiederhohlet, und nach diesen einen Grad unter sich gehet, so syncopiret man viel zierlicher die wiederhohlte Note mit dem Accord {6 4 2} oder {7 4 2}

Dahero würden nun kürtzlich besagte 2. erste Tacte viel nobler also accompagniret:



den letzten Accord der {7 4 2} aber nimmet man statt {6 4 2} nur in diesen casu, wenn eine 6♯ vorhergegangen, und wegen des ambitus modi der Accord {6♯ 4 2♮} nachfolgen müste, worinnen eine harte dissonanz zwischen der 6t. maj. und 2d. min. entstehen würde. Diese zuvermeiden nimmet man nun in besagten





ten casu den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ dessen fundament allbereit in der ersten Abtheilung dieses Tractates cap. 3. gezeiget worden.

Wir fahren in unserer Aria weiter fort, und remarqviren, daß die beyden Noten

(5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten-Accorde nebst der 3. min. zufrieden seyn müsten: Allein ein geübter Accompagnist wird hier wiederum geschickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene $\binom{7}{5}$ und der Note (6) den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ in form eines (oben c.I. sect. 2. beschriebenen) anticipirten Transitûs giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

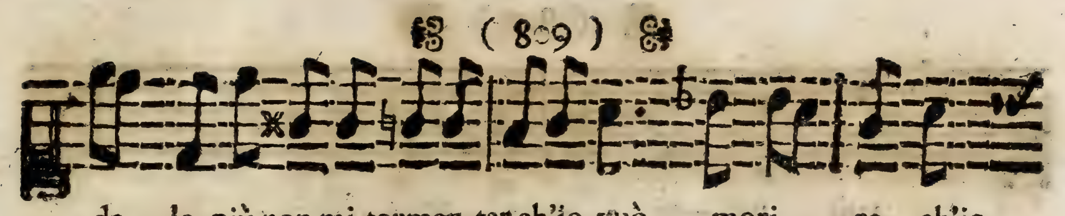
(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 ✕) oder $\left\{\begin{matrix}6 & 5\\4 & ✕\end{matrix}\right\}$

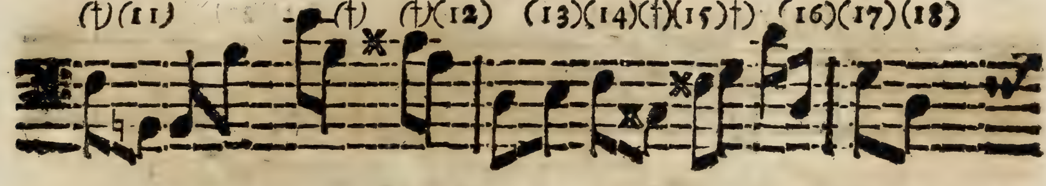
(9) Hat 3. maj. über sich, weil es 5ta modi ist.

(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge stehende 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(11) Hat keine 5tam perfectam in ambitu modi: es scheinet aber zweiffelhafft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurtz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anschlagen soll? Betrachtet man aber so wohl die vorhergehende, dem modo a moll gantz eigene

modu-





modulation des Basses { A 7/f H } als auch das unmittelbahr nach dem H. angegebene gis der Singe-Stimme: so bleibet kein Zweiffel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgbar hat die Note (11) 6♯, weil sie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. spec. Noch harmoniöser aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nechstfolgenden Note die vorhergelegene { 7/5 } anschlagen, und diese über der 3ten Note erst in die 6♯ resolviren.

(12) Behält nebst der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi ist, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalber auch

(13) Als 2da modi min. die 6♯ über-sich haben kan, wofern man diese Note nicht mit der bekandten { 7/3 } in transitu will durch passiren lassen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

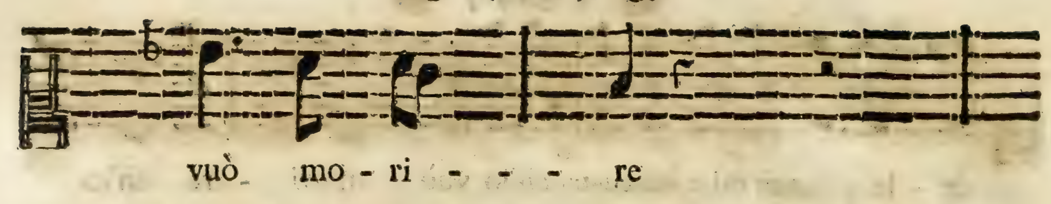
(15) Giebt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat also die 6. über sich.

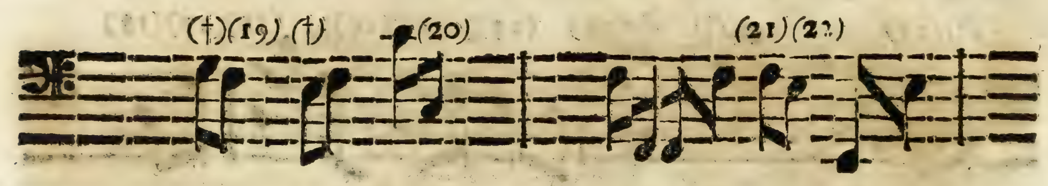
(16) Schliesset durch die 6te in das g moll { 6♭5/4 ✕ }

(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläst das Semitonium des bißherigen g moll, und passiret in transitu frey durch.





(20) Schliesset durch die 6te in das f dur. $\begin{Bmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{Bmatrix}$
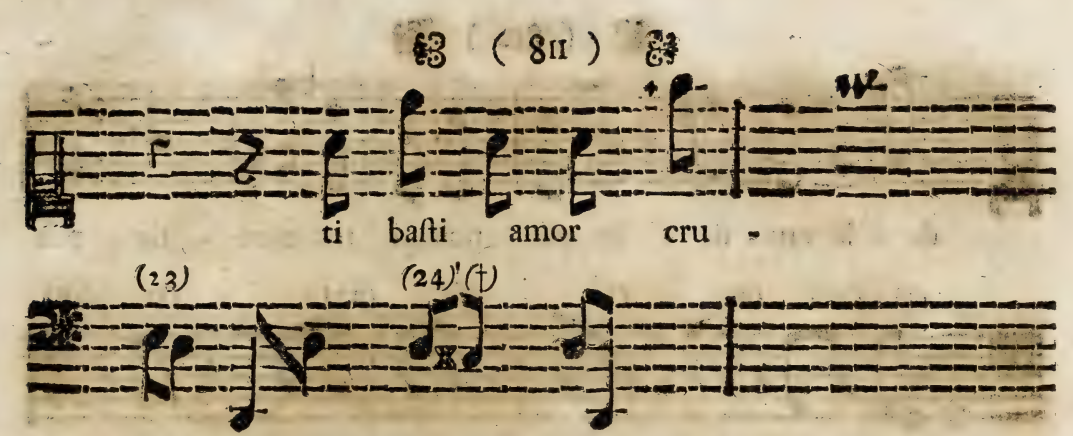
Nach dieser Cadenz lässet sich das thema des ersten Rittornello wieder hören, also tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\begin{Bmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{Bmatrix}$ wobey man die rechte 4te des modi f dur, nehmlich b. moll wird anzuschlagen wissen. Bey folgender Note

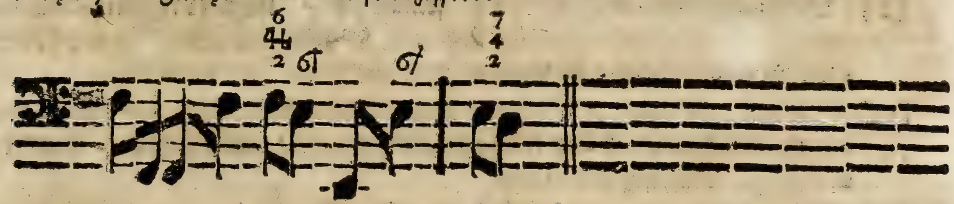
(22) Müste man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu besagter 3 mahl wiederhohlten Note (22) die natürliche 6 anschliege: weil sich aber dieses Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, so machen wir allhier diese Souveraine, und unentbehrliche

Observat. pract. 7. **Daß man in dergleichen Arien, Recitativ, und 2. stimmigen Sachen den ambitum modi gar öffters aus der nachfolgenden modulation beyder Stimmen vorher sehen, und also die folgenden Noten in einem Augenblick übersehen lernen muß.** Welches prævedere freylich eine auf die blosse Erfahrung, und praxin gegründete Regel ist, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verschiedene in dieser Cantata antreffen. Wenn wir also bey gedachter Note (22) auf die nechst folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, so sehen wir, daß nicht allein der Baß so gleich sich in das D. moll wendet, sondern auch die Stimme in eben diesen modo zu moduliren anfänget. Aus dieser

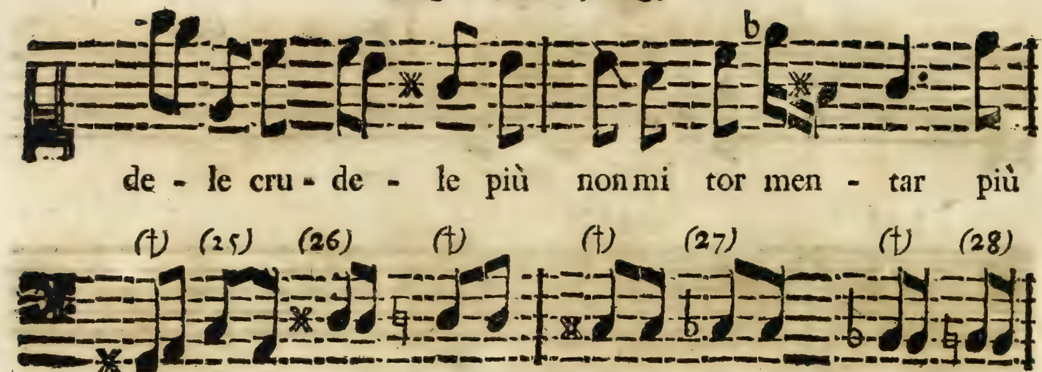
Raison



Raison wird nun das bald eintretende D. moll viel besser præpariret, wenn man kürtzlich das gantze Thema also beziffert:



Hierbey ist insonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord {6 4 2} die natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieser Clavis so wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D moll gemein ist. Allein es ist dieses ein besonders gebräuchlicher passus compositionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten ausserordentlichen Gang (da man nehmlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi auffwerts zu steigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero præsupponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nechstkünfftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie würcklich geschiehet; da denn das h. in transitu nothwendig gedachte 4 verursachen muste, ob sie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuffet. Wem diese gründlichen raisons allzuschwehr, und denckel scheinen, dem kan man die gantze Sache kürtzer geben, und sagen, daß gedachte 4 nur deswegen contra ambitum modi mit eingeflossen, weil eine obere Stimme aus dem a per transitum auffwerts in das cis gehet, da denn in transitu selbst nothwendig die rechte 2de h. muste gebrauchet werden, weil sonst der unnatürliche Gang einer 2d. superfl. nehmlich a. b. cis. entstanden wäre.



[23] Bekömmt nun den Satz $\begin{Bmatrix}7\\4\\2\end{Bmatrix}$ statt $\begin{Bmatrix}6\!\!\!/\\4\\2\!\!\!/\end{Bmatrix}$ wegen der oben, observat. pr. 6. am Ende, angegebene Raison.

[24] Hat in seinen von der Stimme angegebenen Secunden - Accorde nothwendig die 6b. welche man in der specie 8væ des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügten raison.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurtz vorher der modus a moll durch sein Semitonium gis angedeutet worden.
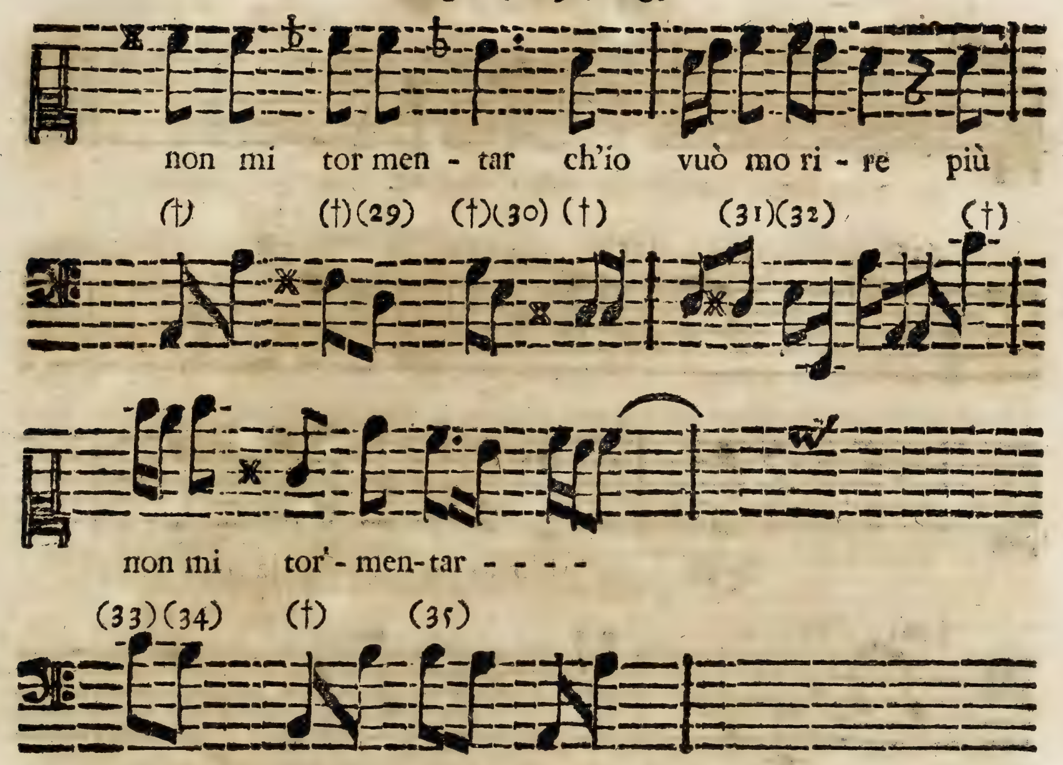
[26] Wird man die rechte 3e anschlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Baß-Noten, succesivè die 8ve die 3. min. und die 4t. maj. an. Diese Stimmen schläget man nun auff einmahl gleich bey der ersten Baß-Note, nebst ihrer zugehörigen 6te, an $\begin{Bmatrix}6\\4\!\!\!/\\\flat 3\end{Bmatrix}$

[28] Hier müste man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden seyn: ein erfahrner Accompagnist aber wird statt derselben viel lieber die 6/. anschlagen, weil solchergestalt die zwey auff einander folgenden 6ten, nehmlich 6♮ und 6/. mit dem Basse zugleich um ein Semitonium steigen, und den letzten Satz harmoniöser machen.

[29] Schlägt nebst seiner 7me das bey vorhergehender Baß-Note vorgekommene ✕ nothwendig wieder an.

(30)



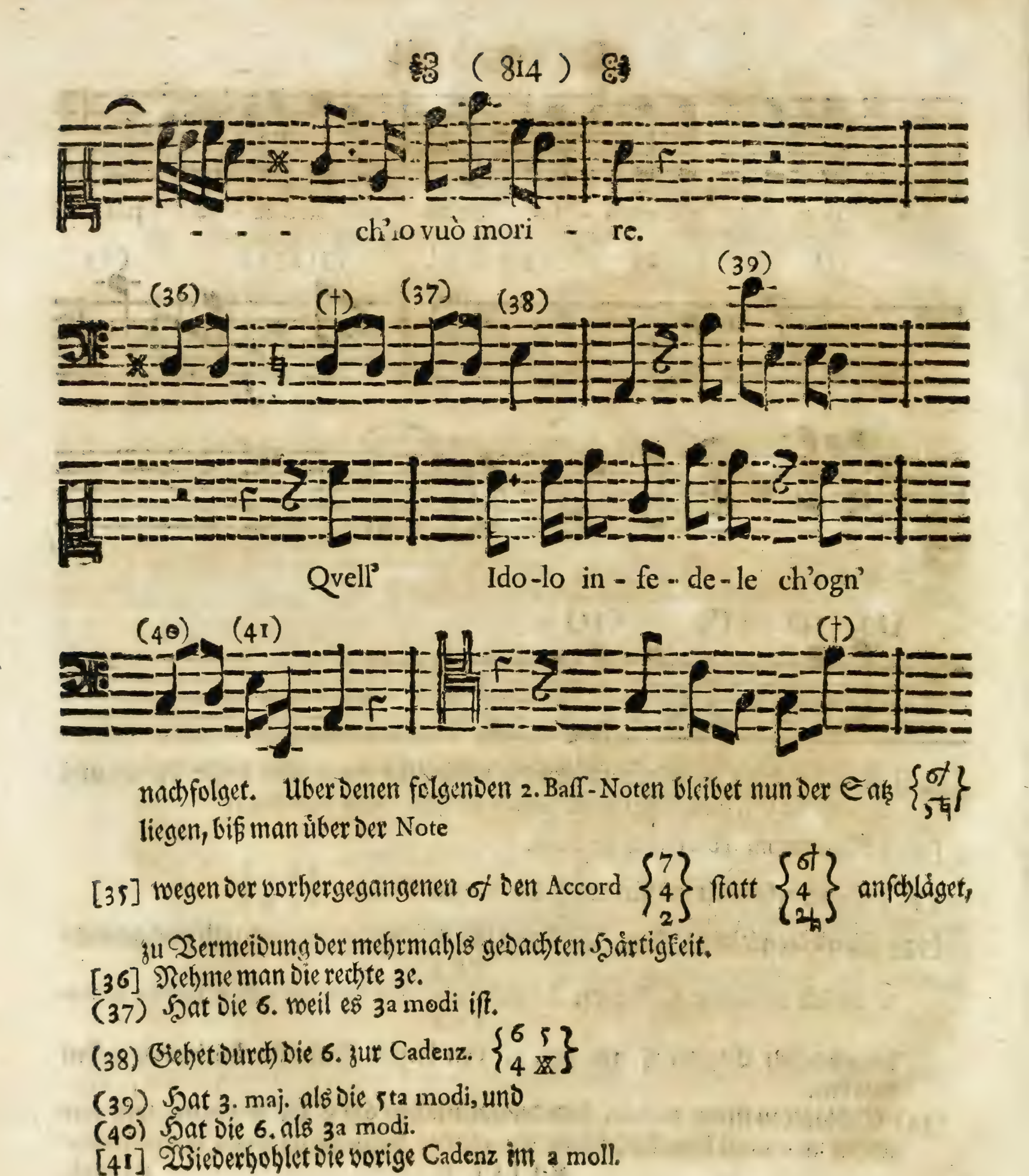
[30] Kan bey seiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder besser die 6t. maj. cis anschlagen, weil dieses Semitonium unmittelbahr nachfolget.

[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter massen durch die 6te zur Cadenz $\begin{Bmatrix} 6 & 5 \\ 4 & \times \end{Bmatrix}$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Baß vorher gelegen, und nachgehends unter sich resolviret, so ist es der Accord $\begin{Bmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{Bmatrix}$ aus eben der raison, welche in vorhergehenden Capitel §. 10. no. 1. von diesem Satze im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu seiner 5t. min. statt der natürlichen 6te g. die 6♯ gis an, weil wir allhier im a moll seyn, auch dieses gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr nachfol-



nachfolget. Uber denen folgenden 2. Baß-Noten bleibet nun der Satz $\left\{\begin{matrix}6\!/\\5\natural\end{matrix}\right\}$ liegen, biß man über der Note

[35] wegen der vorhergegangenen 6/ den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ statt $\left\{\begin{matrix}6\dagger\\4\\2\natural\end{matrix}\right\}$ anschläget, zu Vermeidung der mehrmahls gedachten Härtigkeit.

[36] Nehme man die rechte 3e.

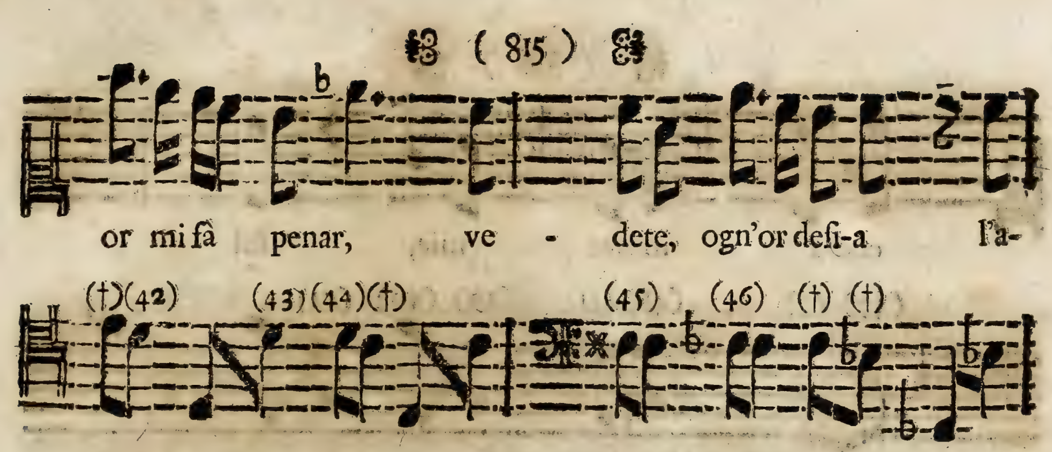
(37) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(38) Gehet durch die 6. zur Cadenz. $\left\{\begin{matrix}6 & 5\\4 & \times\end{matrix}\right\}$

(39) Hat 3. maj. als die 5ta modi, und

(40) Hat die 6. als 3a modi.

[41] Wiederhohlet die vorige Cadenz im a moll.



[42] Kan die 5te oder 6te haben, welche letztere sonst natürlich nach dem Accord $\begin{Bmatrix}6\\4\\2\end{Bmatrix}$ erfolget.
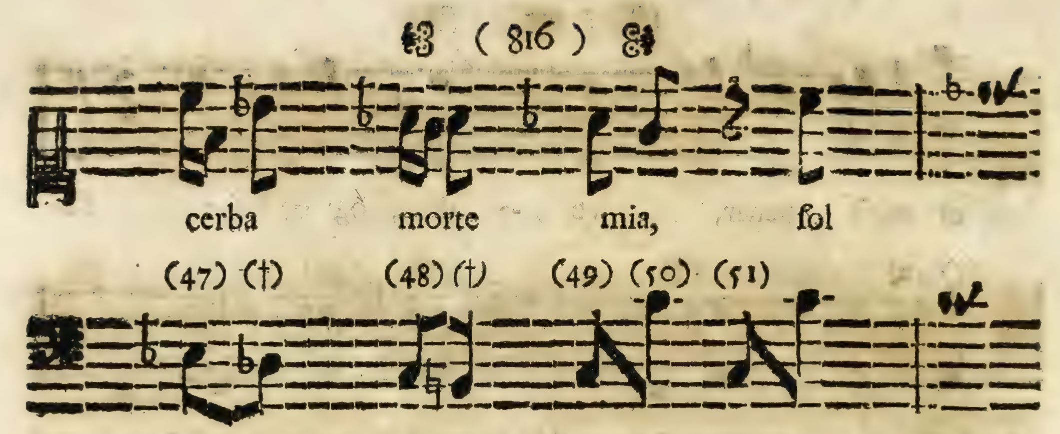
[43] Giebet ausdrücklich diese 6te an, welche weil sie major ist, und über der folgenden Note 2d. min. erscheinet, so muß eben diese Note

[44] den Accord $\begin{Bmatrix}7\\4\\2\natural\end{Bmatrix}$ statt $\begin{Bmatrix}6\natural\\4\\2\natural\end{Bmatrix}$ über sich haben, nach der mehrmahls angeführten raison.

[45] Zeiget 5t. min. in der Stimme, dabey man zwar mit der zugehörigen 6te zufrieden seyn müste: Allein viel harmoniöser wird man die vorher gelegene ♭7 defic. behalten, welche bey

[46] gebührend resolviret, wobey man entweder die vorher gelegene 5t. min. c. behalten, oder besser den Accord $\begin{Bmatrix}6\\4\natural\\2\end{Bmatrix}$ anschlagen kan, umb diesen passum compositionis auff gleiche Art zu tractiren, wie wir ihn oben in dem 3ten Tacte des ersten Ritornello tractiret haben.

[47] Giebet in der Stimme $\begin{Bmatrix}6\\2\end{Bmatrix}$ an, wozu die 4te gehöret. Nun müste man zufrieden seyn, wenn die 4ta perfecta, as, hierzu angeschlagen würde, weil so wohl das vorhergehende c moll, als etwann das in folgender Note durch die 6tam modi angegebene f. moll diesen Clavem in ihrer Specie 8væ haben: Allein ein erfahrner Accompagnist wird hier lieber die 4t. maj. nehmen, weil solcher gestalt die



die Harmonie dieser und der folgenden Note eine richtige Imitation und transposition der kurtz vorhergegangenen zwey mit † † bezeichneten Noten abgeben; Dahero wir hier formiren:
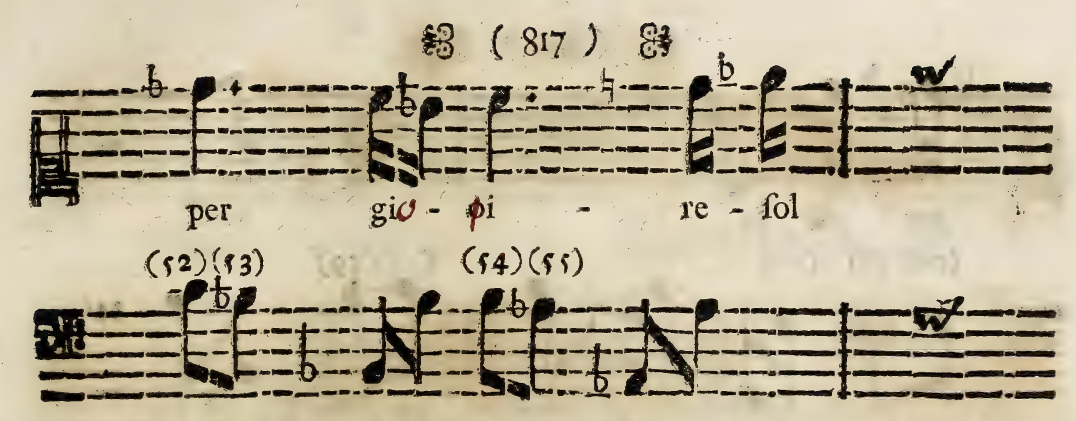
Observat. pract. 8. **Daß wo der Bass sein Thema in viel oder wenig Noten transponiret, da transponiret man auch gern das vorige Accompagnement zugleich mit.**

Dergleichen Exempel finden sich in dieser Arie verschiedene, so offt der andere und 3te Tact des ersten Rittornello in denen nachfolgenden Zeilen wiederhohlet, und transponiret werden.

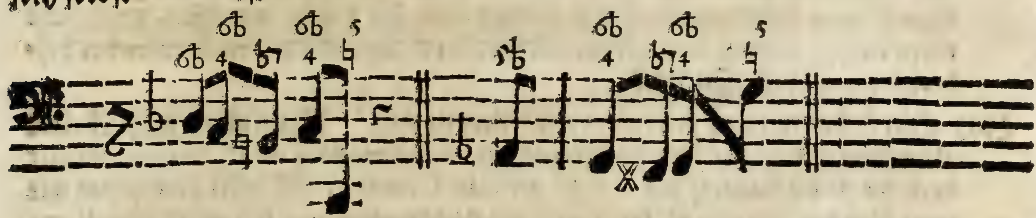
[48] Wird als die 5ta modi des allbereit gedachten f moll betrachtet, und solte dahero die 3 maj. über sich haben. Weil aber diese, mit der in der Singe-Stimme angegebenen 6♭ einen unnatürlichen Satz verursachet, so müssen wir das oben recommendirte prævedere zu Hülffe nehmen, und sehen, wie denn diese 6♭ in nechstfolgenden Noten resolviret wird, da sich denn über:

[49. und 50] eusert, daß sie bey einem liegenden, oder einerley Clavem wiederhohlenden Basse in die 5te resolviret. Aus dieser raison hat sie nun die 4te und nicht die 3e in ihrer Compagnie, nach der in vorhergehenden Capitel §. 9. no. 2. in dem Additamento - c gemachten Anmerckung. Geben wir nun denen beyden Bass-Noten [48 und 49] die 4te zu der in der Stimme angegebenen 6♭ so kömmet statt der

Observ. pract. 9. **Folgender besondere passus compositionis heraus, welchen man wohl zu mercken hat, weil er in 2. stimmigen Sachen auff die Arth,**



Arth, wie er in der Cantata befindlich, zum öfftern vorkömmt, und doch an sich selbst obscur ist.

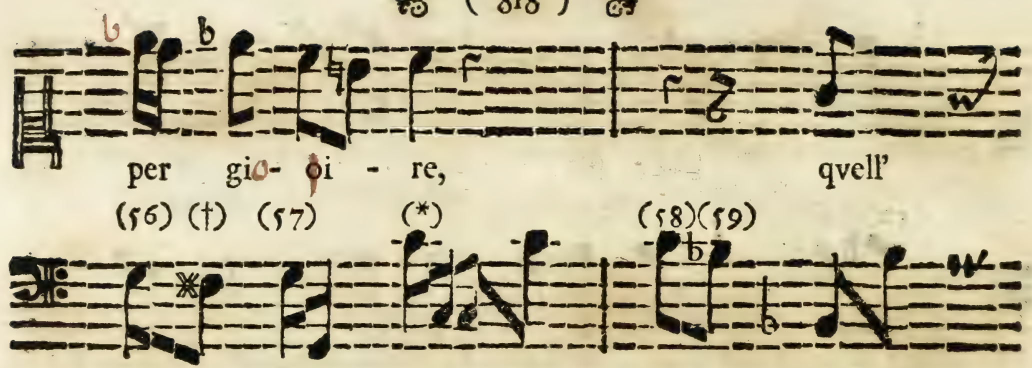


(51) Behält als 5ta modi die bißherige 3. maj.

(52) Giebt die 2d. min. an, die dazu gehörige rechte 4te und 6te suchet man in der specie 8væ des f. moll, da man im 4ten Grad von besagter Baß-Note auffwerts den Clavem f. und im 6ten Grad den Clavem as findet.

(53) Hat natürlich die 6. weil der vorhergegangene Satz {6 4 2} natürlich in die 6. resolviret. Die 3. min. aber muß dazu genommen werden, weil diese Note die 4tam modi angiebet. Reg. 2. spec. Die folgenden 2. Baß-Claves können nun entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder es kan bey der letzten die 5te angeschlagen werden, welches gleich viel ist, weil die Stimme nicht contradiciret. Bey der Note

(54) wird wiederum eine 2de angegeben. Weil wir nun annoch im f moll seyn, so muß die 4ta maj. als das Semitonium modi, statt der 4tæ perfectæ gebrauchet werden. {6 4♮ 2}

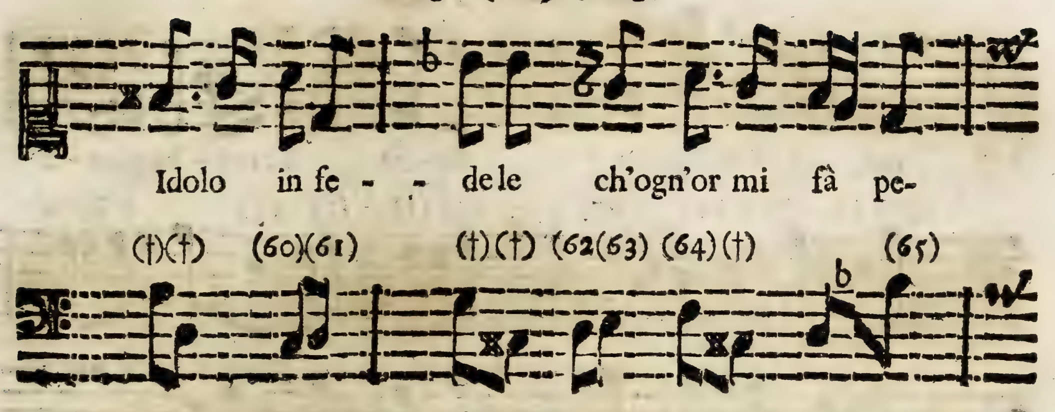


(55) Hat die 6. weil es die natürliche resolution des vorhergehenden 2den-Accordes ist. Die folgenden 2 Baß-Claves können nun wiederum entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder bey der letzten Note die 5te dis ergreiffen, welche mit einen kurtzen Nötgen angegeben, und hierdurch zugleich das Semitonium des bißherigen modi verlassen wird.

(56) Hier haben wir das prævedere wiederum nöthig. Denn ob es wohl scheinet als wären wir wegen des nachfolgenden fis im modo g moll, so contradiciret doch die gleich darauff ins c moll gehende Cadenz. Diesen nach solten wir zwar über der Note (56) die 3. maj. als das Semitonium des modi c moll anschlagen: Allein die in der Stimme angegebene 6♭. nebst der folgenden Harmonie zeigen, daß wir eben den Casum vor uns haben, welcher in denen obigen no. (48. 49. und 50) vorgestellet worden. Folgbar hat die Baß-Note (56) die Harmonie $\left\{\begin{matrix}6\flat\\4\end{matrix}\right\}$ über sich, und die nach dem fis folgenden einerley Baß-Noten (57) haben die Harmonie $\left\{\begin{matrix}6\flat & 5\\4 & \natural\end{matrix}\right\}$ über sich.

Nach diesen behält der folgende mit (*) bezeichnete halbe Tact natürlich die bißherige 3. min. Bey der nachfolgenden gleichsam bindenden oder vorhergelegenen Note

(58) Entstehet aber ein Zweiffel wegen des Secunden-Accordes. Ein ungeübter wird hier gar leicht bey dem modo c moll bleiben, und deßwegen den Accord $\left\{\begin{matrix}6\flat\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anschlagen, welches zwar nicht so gar unrecht wäre: Allein wer das prævedere verstehet, und nur einen Blick auf das nechstfolgende fis der Singe-Stim-



Stimme voraus thut, der wird gedachter Note (58) lieber den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\sharp\\2\end{matrix}\right\}$ geben, weil hierdurch der gleich darauff eintretende modus g moll viel besser præpariret wird.

(59) Hat nebst denen 2. folgenden Baß-Noten die 6. weil es die natürliche resolution der 4♯ ist.

(60) Hat neben seiner 6te die 3. min. über sich, weil es 4ta modi ist. Viel harmoniöser aber kan man dieser Note den Satz $\left\{\begin{matrix}6\\4\sharp\\\natural\end{matrix}\right\}$ geben.

(61) Hat 3. maj. weil es 5ta modi ist.

(62) Müssen wir nebst der 5te die 3. min. anschlagen, weil das ✕ der vorhergehenden Baß-Note den modum in D moll verwandelt hat. Reg. 7. spec.
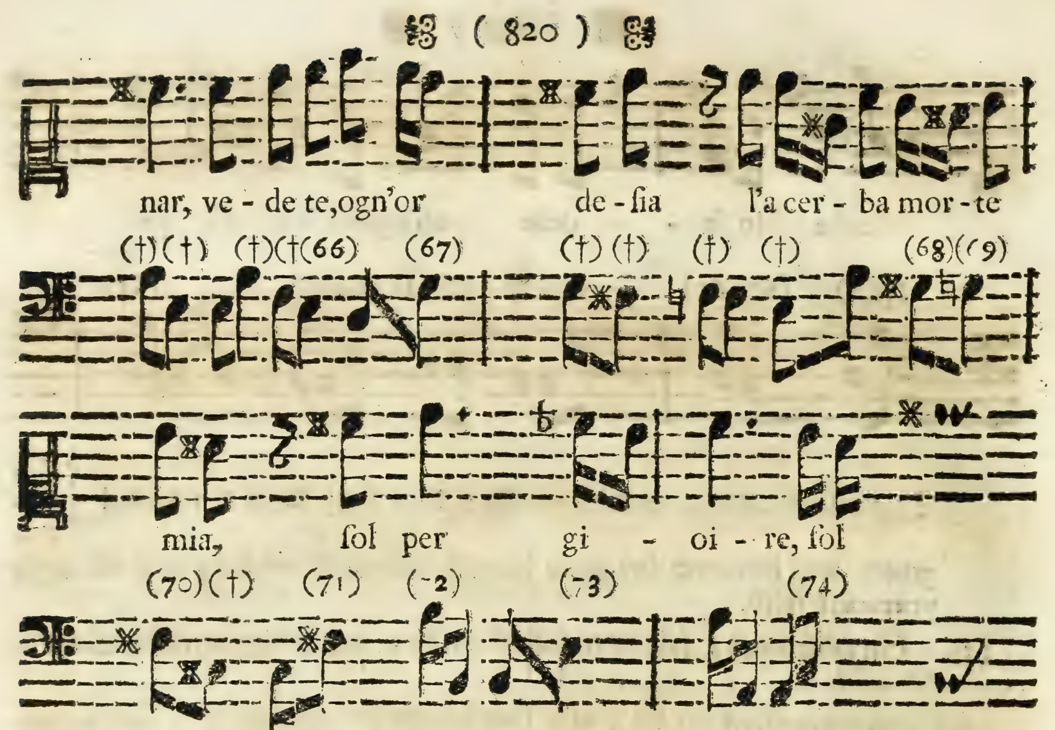
(63) Kan man die 6♯ anschlagen, weil sie 2da modi min. ist: wofern man die Note nicht will mit der bekandten 7ma in transitu $\left\{\begin{matrix}7\\3\end{matrix}\right\}$ durch passiren lassen.

(64) Hat die 6. als 3a modi, und

(65) Hat gleichfalls die 6te, weil sie 6ta modi min. ist. Reg. 6. spec.

(66) Hat wiederum die 6. als 2da modi.

(67) Hat 3. min. über sich, als 4ta modi.



(68) Hat die 6. als das Semitonium des vorhergehenden a. moll, welcher modus zwar bey

(69) wieder changiret, aber nichts deſtoweniger die 6. behält, weil Obſervat. pr. 10. Bey dergleichen abſteigenden Semitonio minori die 5ta perfecta über der letzten Note iederzeit abſurd, und wieder die natürliche Harmonie ausfället.

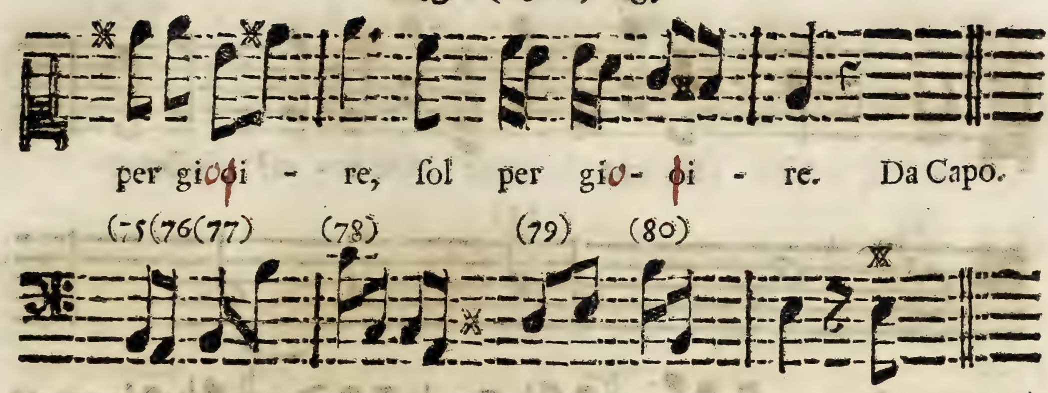
(70) Giebet die 4te an, wozu man die rechte 5te in der ſpecie 8væ des H moll finden kan, wohin uns das in der Singe-Stimme ſo wohl vorhergehende als nachfolgende as führet.

(71) Hat 3. maj. weil es 5ta modi iſt. Die richtige 5te cis aber findet man wiederum in der ſpecie 8væ dieſes modi: welche auch der folgenden Note

(72) ihre richtige 5te fis giebet.

(73) Kan zwar mit dem ordinairen Accord zu frieden ſeyn: ein erfahrner Accompagniſt aber wird ihr viel lieber den Accord $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ \times \end{matrix} \right\}$ geben, weil ſie gleichſam eine Cadenz in das folgende a moll zu machen ſcheinet.

(74)

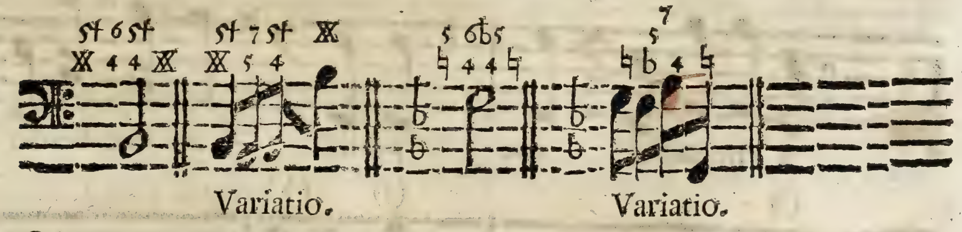


(74) Hat die 6 über sich, man mag sie als die 3a des vorhergehenden modi a moll, oder als die 6ta des gleich nachfolgenden e moll betrachten.

(75) Wird man die rechte 5te zu geben wissen.

(76) Könte zwar den ordinairen Accord haben: Allein wir machen hier folgende Observat. pract. II. Daß wenn vor dieser Note (welche die 4ta modi ist) die 5te modi vorher gehet, und die ordentliche Cadenz unmittelbahr nachfolget, so hat besagte 4ta modi besser den Accord (7/5)

Ratio: Es wird diese Note solchenfals nur als eine blosse Bewegung und Variation folgender beständig liegenden Cadenz betrachtet:



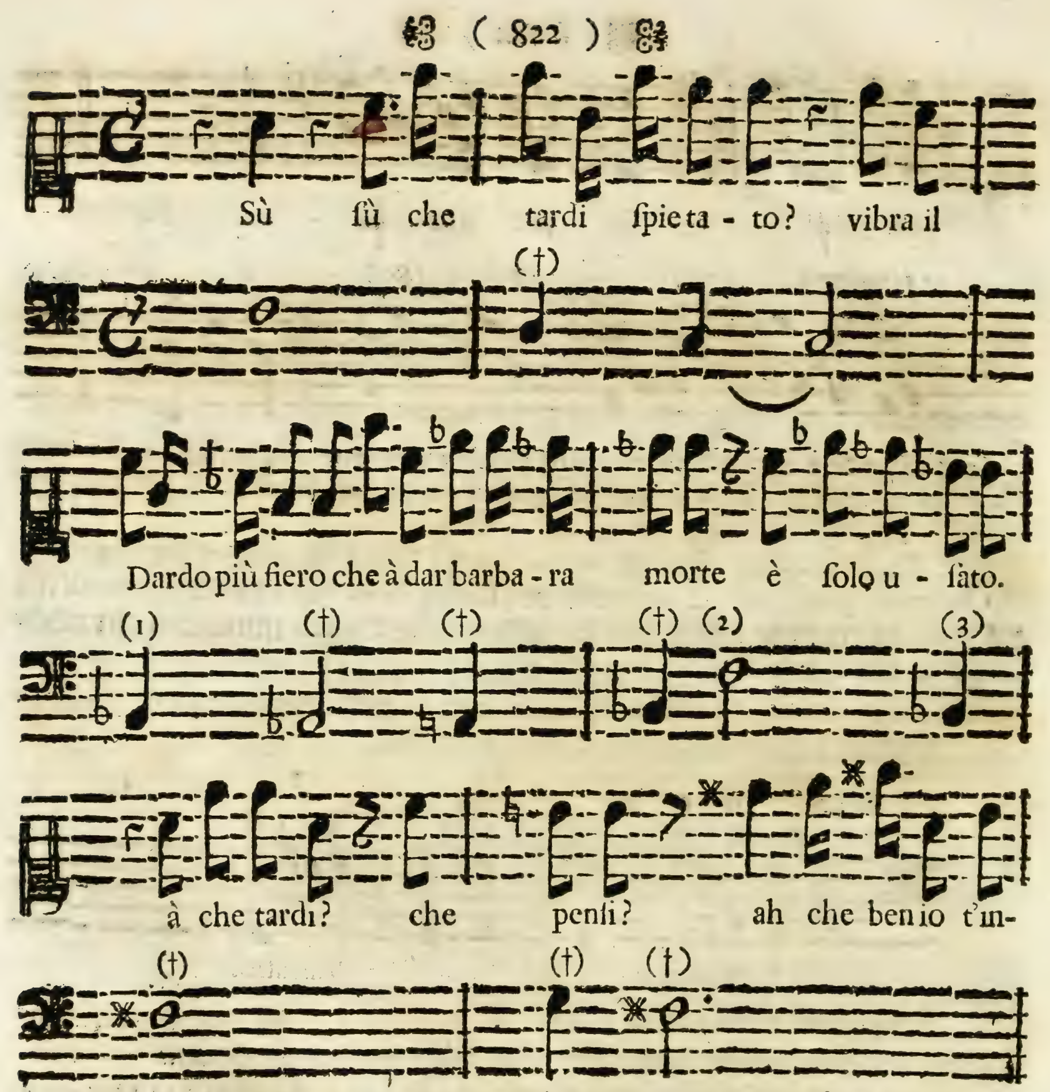
Diesen nach haben nun die Noten

(77) Die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ oder (6 5 / 4 ✕) welches einerley ist.

(78 Hat die 6. weil es 6ta modi min. ist. Harmonioser aber wird das Accompagnement ausfallen, wenn man über dieser Note die vorhergelegene 7me h. liegen lässet, und diese erst über der nachfolgenden Bass-Note in die 6te resolviret.
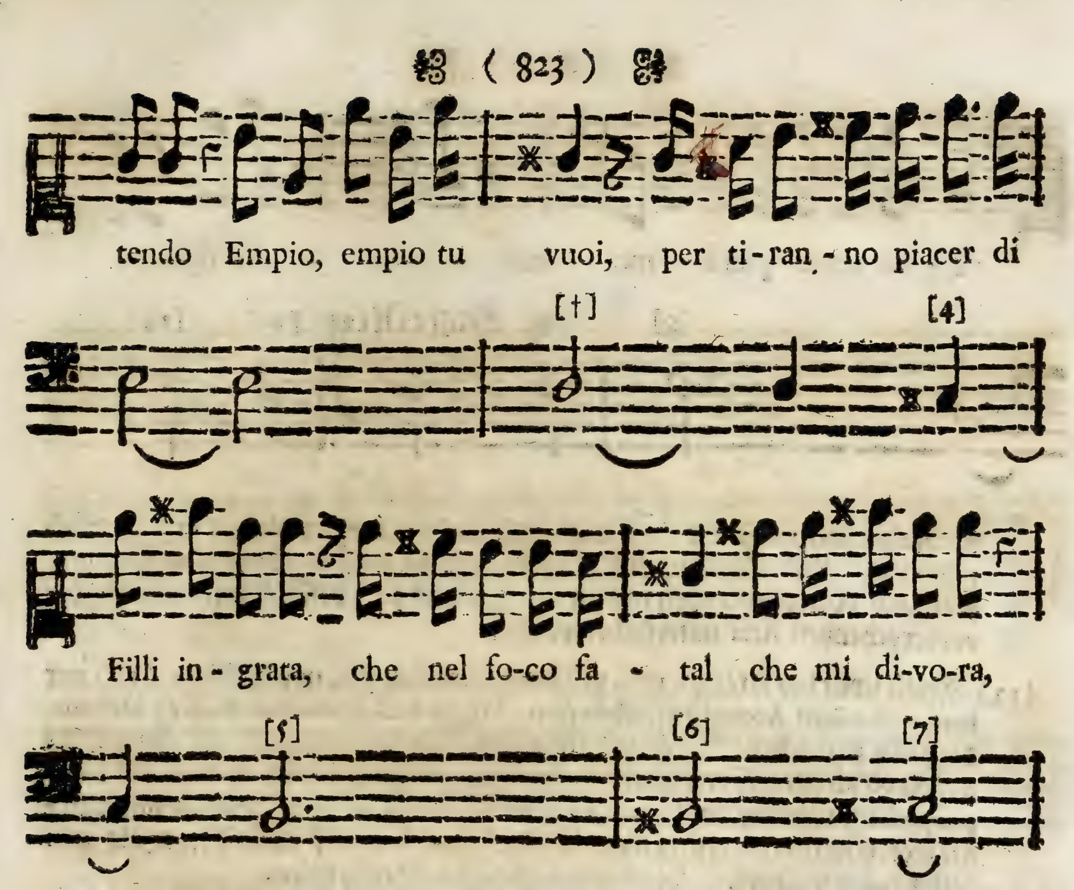
(79) Wird man die rechte 3e anzuschlagen wissen, und bey

(80) Gehet die Stimme bekandter massen durch die 6te zur Cadenz (6 5♯ / 4 ✕)



Nach dieser extravaganten Arie kommen wir zum Recitativ, allwo über der Note

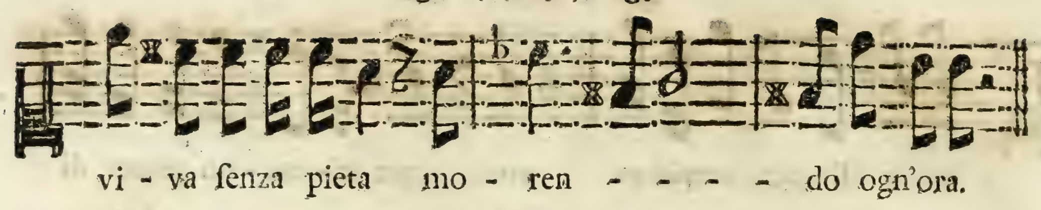
(1) Die Ziffern $\binom{6}{2}$ von der Stimme angegeben werden, wozu die 4te gehöret.
(2) Kan entweder den ordinairen Accord, oder besser den Accord der zugleich angegebenen ♭7. haben.
(3) Kan zwar die bißherige 3. min. behalten: Jedoch schicket sich die 3. maj. besser zu der metamorphosi des folgenden weit entfernten modi.

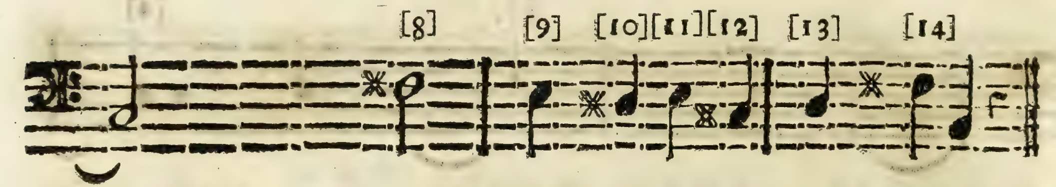


(4) Hat 6♮. über sich, weil die Stimme dieses ✕ schon vorhero in einem kurtzen Nötgen mit einfliessen lassen, woraus die Intention des Componisten erhellet, daß er in den modum h. moll gehen, und folgbar gedachte Note (4) als 2dam modi tractiret haben will.

(6) Zeiget das Semitonium zum nachfolgenden cis moll, In der specie 8væ dieses modi aber wird man die rechte 5te zu gedachter Baß-Note (6) wie auch die rechte 5te zu der nechstfolgenden Baß-Note, (7) und ferner die rechte 5te zu der folgenden Baß-Note (8) finden.

(9) Könte zwar die natürliche 3e bey ihrer 6. min. haben. Ein erfahrner Accompagnist aber wird dieser Note lieber den Accord ($^{6\,4}_{4}$) geben, welcher bey der nach-





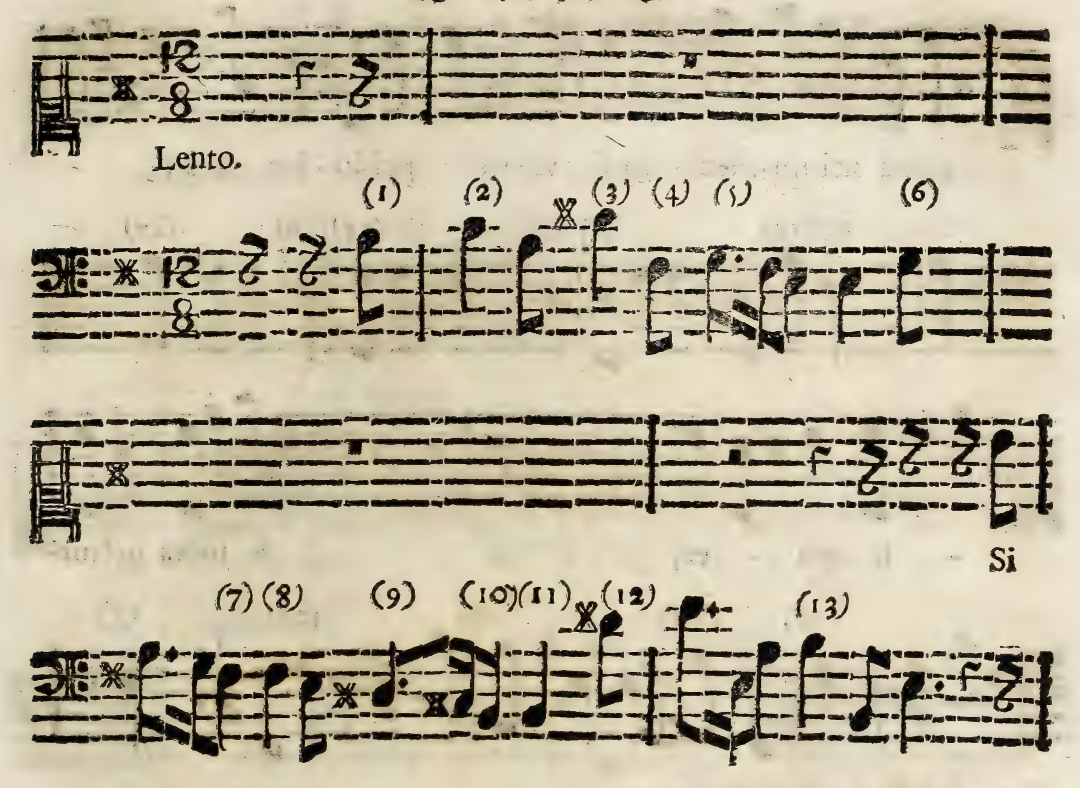
nachfolgenden (10) zur $\binom{7}{5}$ wird, und alsdenn bey der Note (11) förmlich resolviret. Und stellen hier die 4. Baß-Noten fis. e. dis. e. eben den passum compositionis vor, welcher oben in dem no. (49. und 50.) befindlichen Exempel der vorhergehenden Aria untersuchet worden.

(12) Müste zwar bey ihrer 5t. min. mit der natürlichen 6te, und die Note (13) mit dem ordinairen Accord zu frieden seyn: Allein das prævedere weiß es hier wieder besser zu machen: Denn es darff ein geübter Accompagnist nur einen Blick auf die gleich darauff erfolgende Cadenz voraus thun, so wird er diese viel besser præpariren, wenn er der Note (12) die 6̸. der Note (13) aber die natürliche 6te giebet, mithin die erstere als 2dam des modi h moll, und die letzte als 3am dieses modi tractiret. Hierdurch wird zugleich bey der Note

(14) die Cadenz 4 ✕ præpariret, welche nach Endigung der Stimme pfleget kurtz nachgeschlagen zu werden. Die dazu gehörige rechte 5te findet man in der specie 8væ des h moll.

Endlich kommen wir zur letzten Arie dieser Cantate, worinnen es noch ziemlichen theils Natur-gemäß zu gehet, also werden wir dergleichen difficultäten im Accompagnement nicht finden, wie in der obigen ersten Arie. Betrachten wir nun in unserer vorhabenden Aria die erste Cadenz des Rittornello, nach der obigen observ. pract. 1. so finden wir daß die Note

(1) wie-



(1) wiederum in der 5ta modi anfänget, und alſo die 3. maj. über ſich hat. Reg. 1. ſpec.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

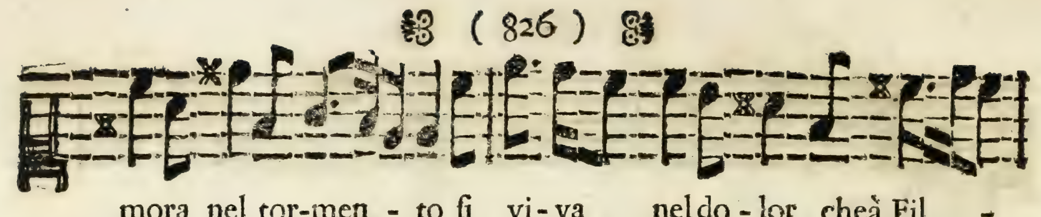
(3. 9. und 12) Haben die 6♮, weil ſie 2dam modi min. angeben. Reg. 5. ſpec.

(5. und 6) Haben die 6. über ſich, weil ſie 3am modi angeben. Reg. 3. ſpec.

(10. und 11) Haben 3. maj. über ſich, weil ſie wiederum 5tam modi angeben.

(13) Machet die gewöhnliche Cadenz mit 4✕ oder $\left(\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & \times\end{smallmatrix}\right)$

(14) Hat 3. maj. als 5ta modi.



(†)(14) (†) (†) (15)(16) (17)

\- li pia - ce, si mora nel tor-

(18) (19) (20) (21) (†)

(15) Hat die 6. als 3a modi.

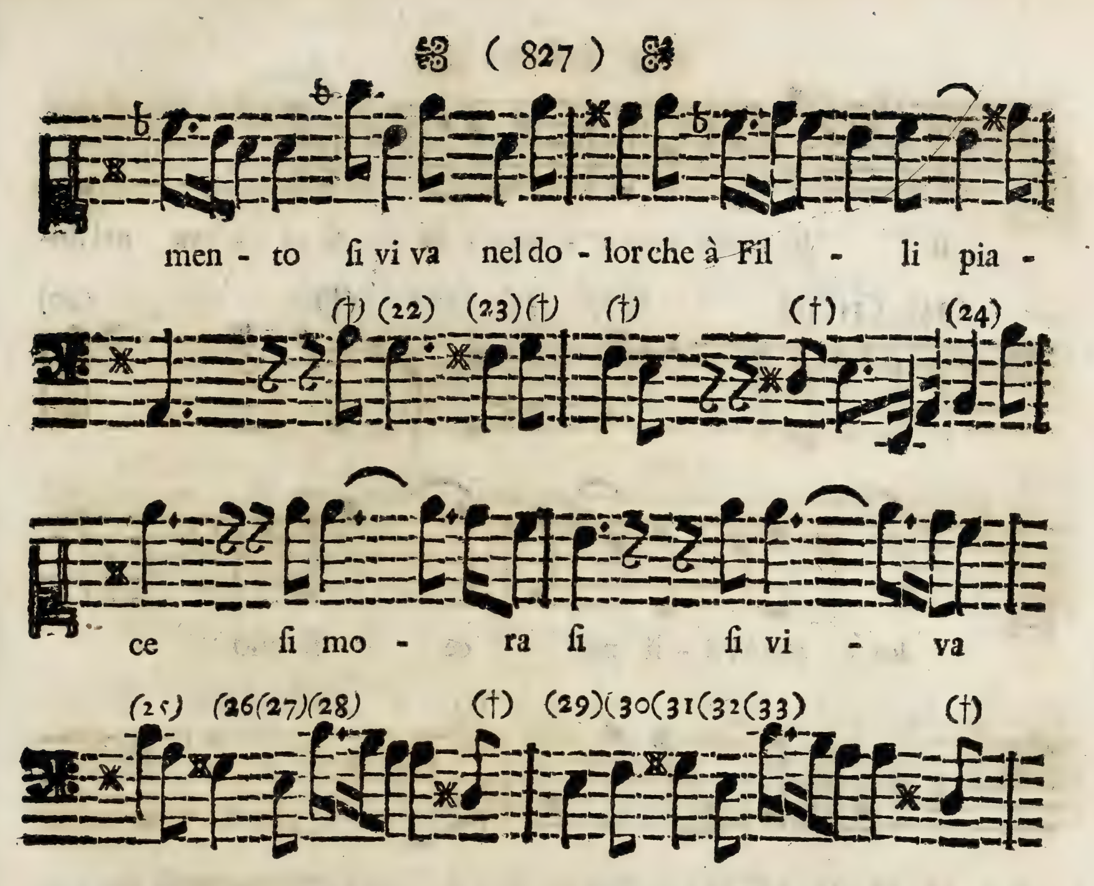
(16) Hier giebt die Stimme das Semitonium zu h moll an, also wird man die rechte 5te zu dieser Note allenfalls in der specie 8væ des gedachten modi suchen.

(17. und 20) Haben die 6. weil sie das Semitonium modi angeben. Dazu aber wird man die rechte 3e in eben besagter specie 8væ finden.

(18. und 21) Machen die bekandte Cadenz 4 ✕ oder $\left(\begin{smallmatrix}6 & 5\natural \\ 4 & ✕\end{smallmatrix}\right)$ ins h. moll, dazu abermahl die rechte 5te cis anzuschlagen.

(19) Hat die 6. weil es 6ta modi min. ist.

(22) Giebt die Stimme die 6. erst bey der andern Note an. Diese 6. kan nun zwar gleich bey der ersten Note anschlagen: iedoch wird man viel zierlicher bey gedachter ersten Note die vorhergelegene 7. anschlagen, und diese erst bey der andern Note in die angegebene 6te resolviren.
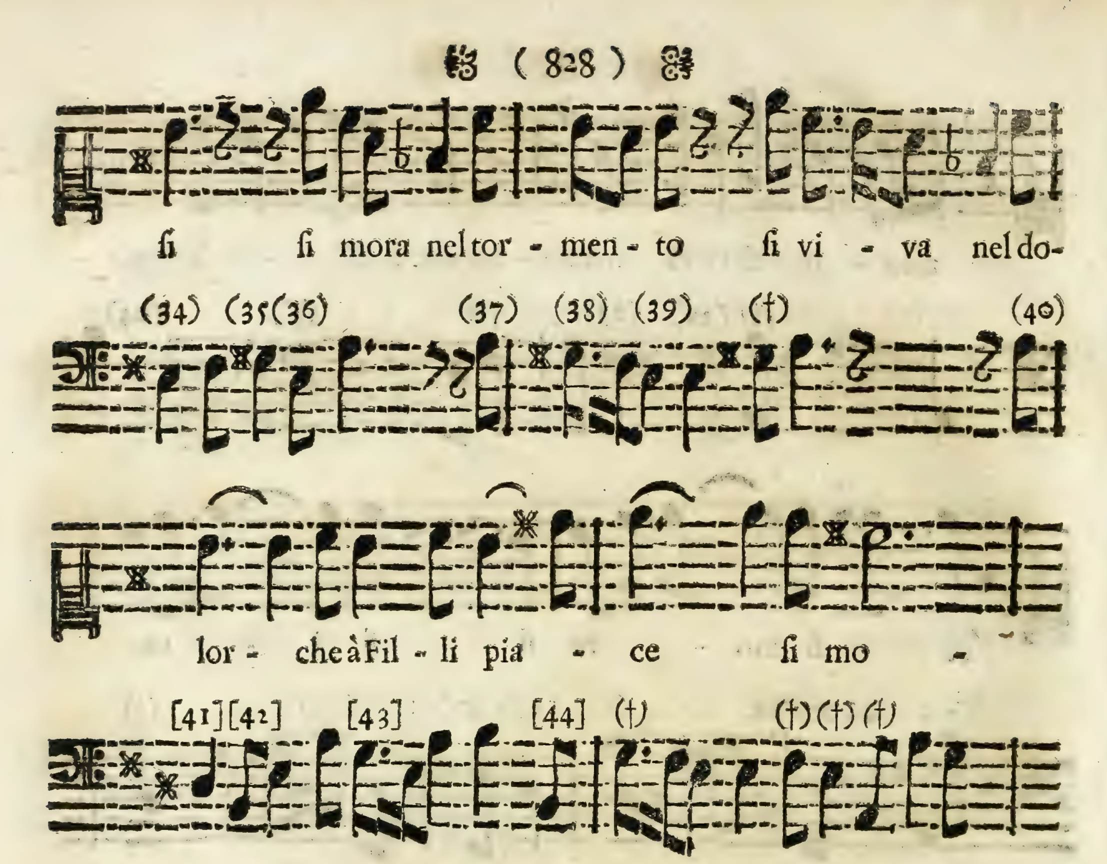


(23) Dieser Note wird ein ungeübter ohne Zweiffel die natürliche 6. D. geben wollen: Allein ein erfahrner Accompagnist judiciret aus dem prævedere oder Vorhersehen des in der Singe-Stimme gleich hernach erscheinenden ✕, daß gedachte Note (23) die 6♯ haben will, weil solchergestalt das bald eintretende e moll besser præpariret, und eben gedachte Note als die 2da modi tractiret wird.

(24) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ oder $\binom{6\ 5}{4\ ✕}$

(25) Hat die 6. man mag sie als 6tam modi des bißherigen e moll, oder als 3am modi des gleich nachfolgenden a moll betrachten.

(26. 31. 35. und 38) haben die 6. weil sie das Semitonium des modi a moll angeben, worinnen biß dahin beständig moduliret wird, indem das ein paarmahl im Basse dazwischen vorfallende dis nur als ein bizarrer Satz zubetrachten, dessen ✕ nicht continuiret wird.



(27. 29. 32. 34. 36. 39) Haben alle die 3. maj. weil sie die 5tam modi angeben.

(28. und 33) Haben die 6. weil sie 6tam modi min. angeben.
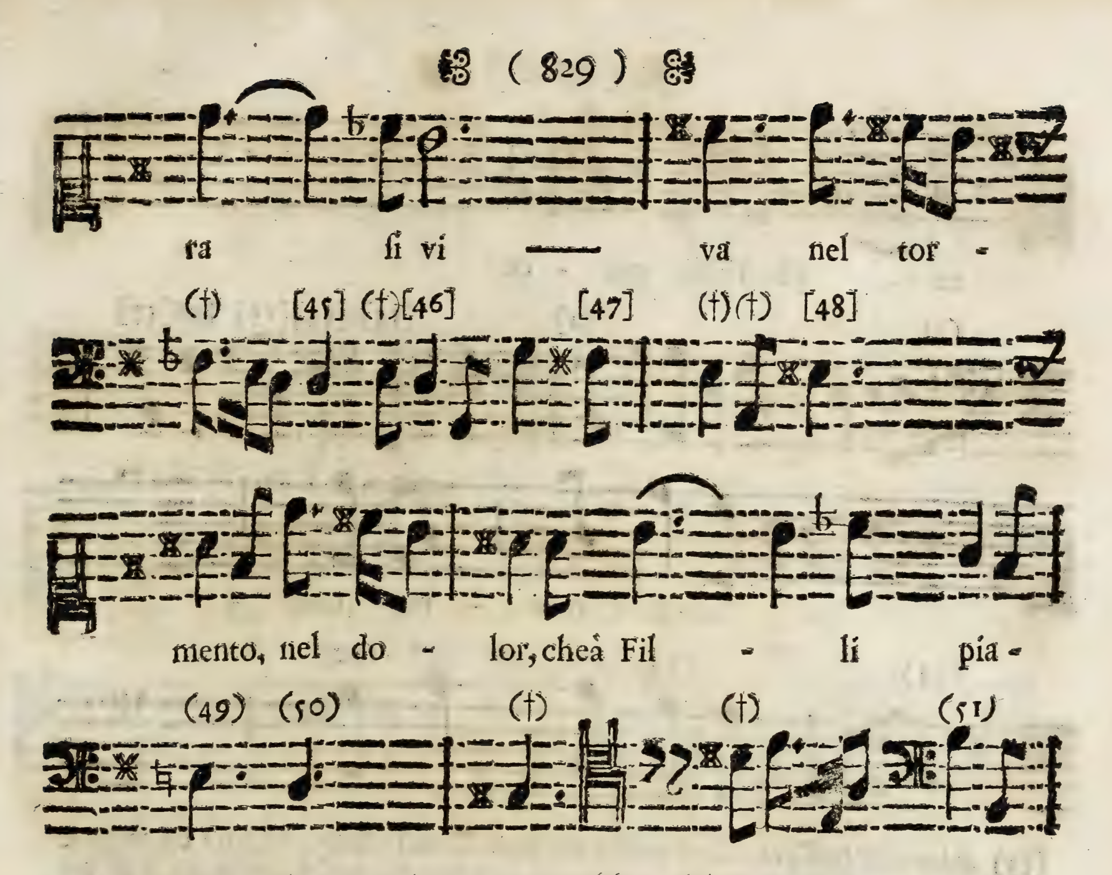
37. und 40) Könten zwar nicht unrecht die 5te haben: Allein weil die Singe-Stimme vorher ausdrücklich die 6. min. angiebet, so behält man sie von Rechtswegen auch bey besagten Baß-Noten. Hingegen muß man bey der Note

(41) so gleich wieder das fis ergreiffen, damit besagte Note die rechte 3e bekomme. Weil wir nun hier wiederum im e moll sind, so hat

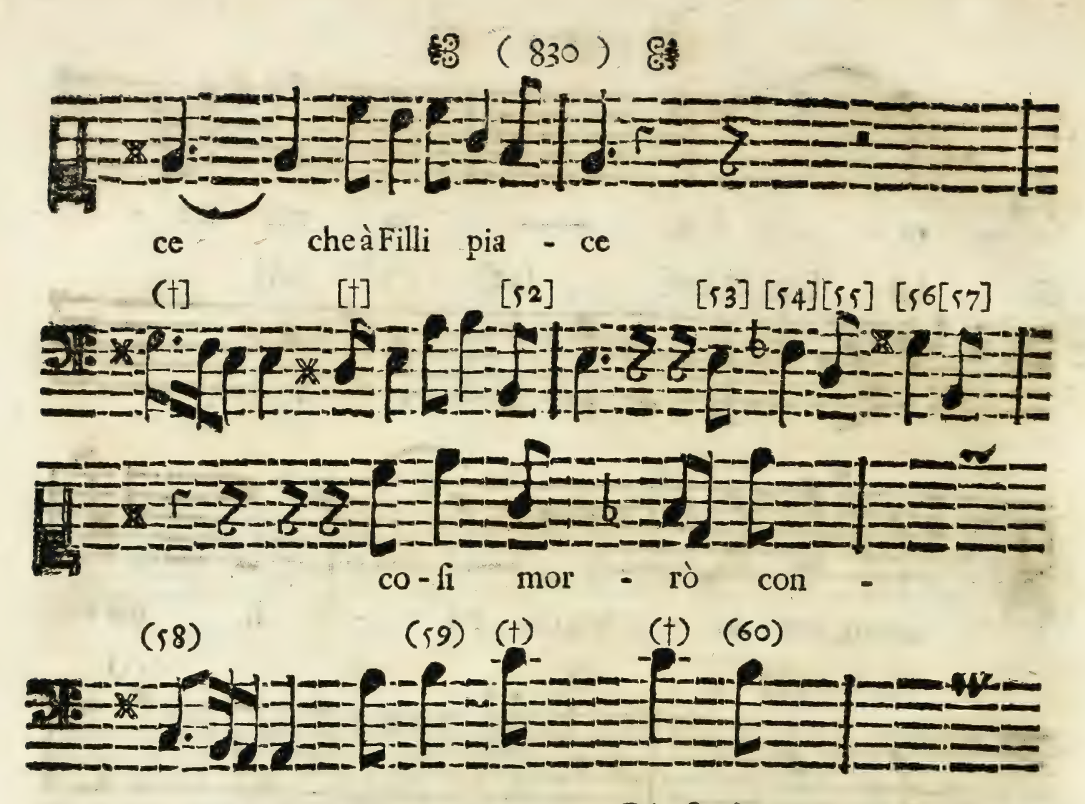
(42) Die 3. maj. weil es 5ta modi ist.

(43) Hat die 6. weil es 3a modi ist.

(44) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ oder ($^{6\ 5}_{4\ ✕}$)



(45) Hat die vorher angegebene 3. min welche auch über
(46) annoch bleiben kan, weil hierdurch die transponirte Clausul dieses Tactes eine vollkommene gleiche Harmonie und Accompagnement mit dem vorhergehenden Tacte bekömmet, nach dem Fundament der obigen observat. pract. 8.
(47) Passiret in tr nsitu des vorigen Accordes frey durch, weil die Stimme die 4te ausdrücklich halten lässet.
(48) Wird man leicht die rechte 3e zu finden wissen. Bey der Note
(49) Wird ein neues Semitonium angegeben, welches das h moll andeutet. In der specie 8væ dieses modi aber wird man die rechte 6te zu dem in der Stimme angegebenen Accord $\binom{4\natural}{2}$ zu finden wissen.
(50) Hat die 6. weil es die natürliche Resolution der vorhergegangenen 4t. maj. ist.
(51, und 52) Gehen durch die 6te zur Cadenz $\binom{6\ 5}{4\ \sharp}$



(53) Hier muß das prævedere wiederum ſeine Dienſte thun. Denn da zeiget ſo wohl die nechſtfolgende Baſſ-Note, als das kurtz darauff folgende gis, daß der vorige modus jähling in das a moll changiret, dahero hat beſagte Note (53) die 3. maj. weil ſie 5ta modi iſt.

[54] Hat die 6. weil ſie 6ta modi min. iſt.
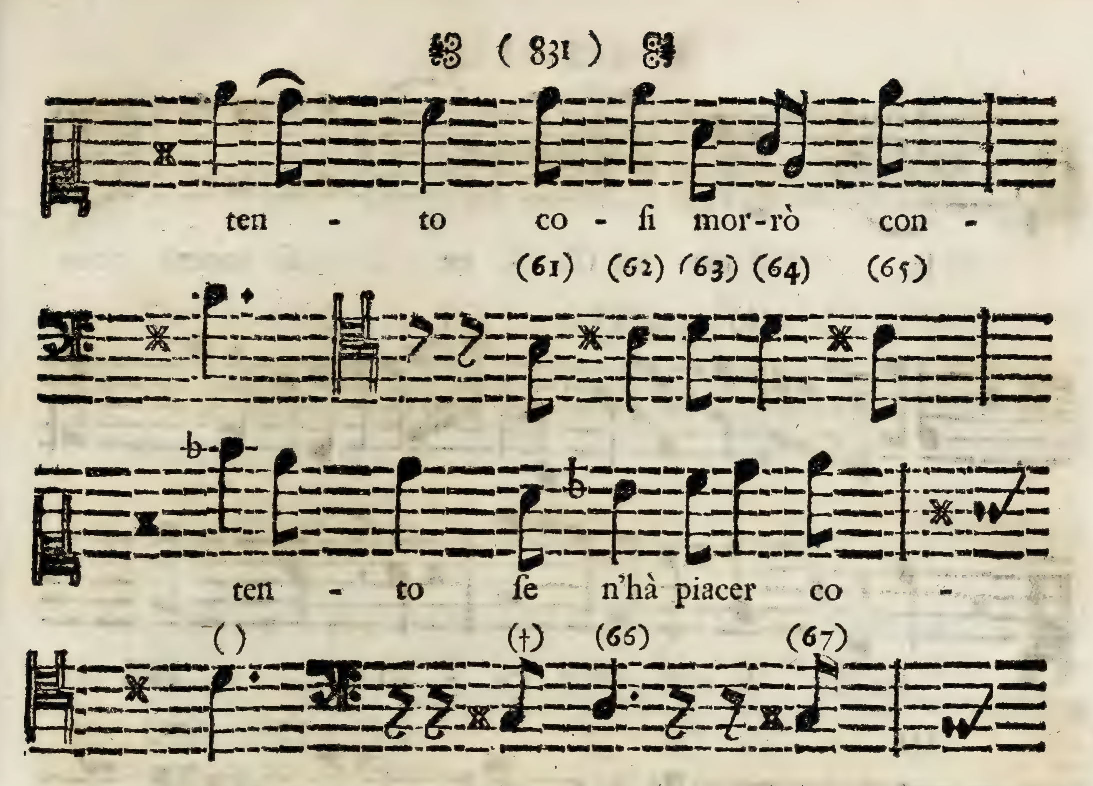
[55] Hat 3. min. weil ſie 4ta modi min. iſt.

[56] Hat die 6. weil ſie das Semitonium modi iſt.

[57] Hat die 6♯. weil ſie 2da modi min. iſt.

[58] Hat die 6. weil ſie 3a modi iſt. Alles dieſes nach denen offt citirten Special-Regeln.

[59) Hier möchte nun ein ungeübter leicht die 6♯. anſchlagen, weil es die 2da des bißherigen modi min. a moll iſt: Allein das prævedere zeiget hier wiederum, daß die Stimme den modum in das C. dur changiret, weil ſie in der nechſtfolgenden Note ſtatt des bißherigen gis das g. angiebet. Dahero muß auch auch der vorhergehende Accord (59) dazu præpariret, und die natürliche 6te g. dazu angeſchla-



geschlagen werden, weil diese Baſſ-Note nunmehro das Semitonium des modi C. dur ausmachet.

[60] Hat die 6. so wohl aus nur angegebener Raison, als auch weil sie die natürliche Resolution des vorhergegangenen Secunden-Accordes ist.
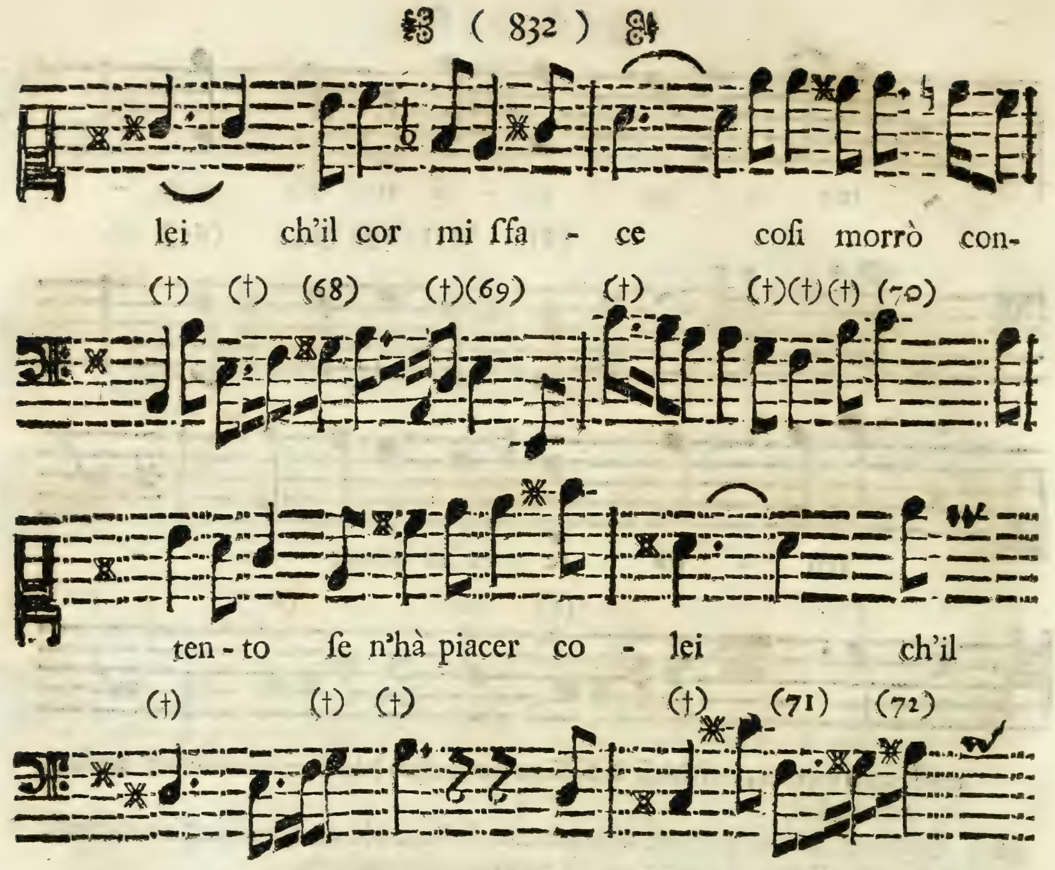
[61] Hat wiederum die 6. als das Semitonium des bißherigen modi.

[62] Giebet das Semitonium des modi D. an, ob es aber D moll, oder D dur seyn soll, dieses kan uns allhier das prævedere am kürtzesten zeigen. Denn da erblicken wir gleich darauff das natürliche f. in der Singe-Stimme, also sind wir im D. moll. Diesen nach haben nun die Noten [62. 65. und 67] die 6te, weil sie das Semitonium modi angeben.

(63) Hat 3. min. statt der im systemate modi befindlichen 3. maj. weil wir gedachter massen im D moll seyn.

(64) Muß man zu dem angegebenen Accord $\binom{4}{2}$ die rechte 6te, b moll, und nicht h. anschlagen, weil nach dem principio Reg. 2. spec. iedweder modus minor mit der 6t. min. umbgehet, womit auch die species 8væ des D moll übereintrifft

(66)



(66) Hat nebſt der angegebenen 6♭ nothwendig wiederum die 3. min. weil wir nicht allein noch im D moll ſeyn, ſondern auch die 6♭ iederzeit die 3. min. zu ihrer natürchen Harmonie hat, wie oben gedacht.

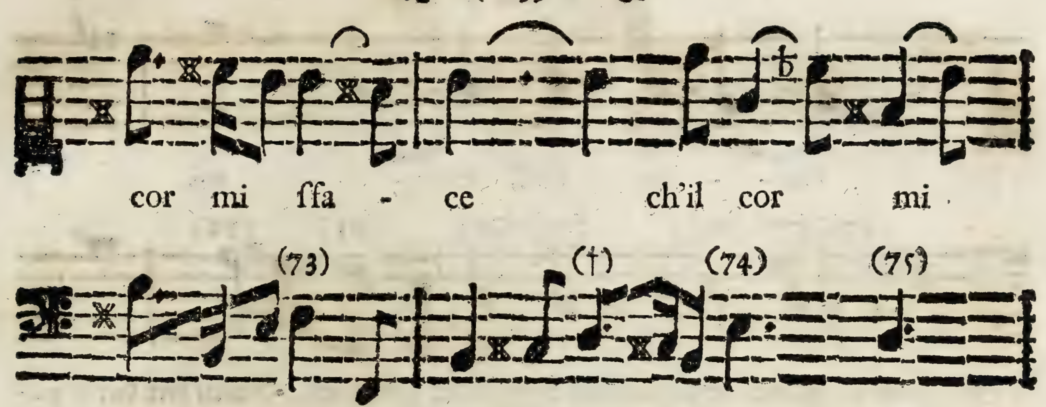
(68) Hat die 6, weil es hier das Semitonium des modi a moll iſt.

(69) Hat die bekandte Cadenz 4 ✕ oder $\binom{6\ 5}{4\ ✕}$

(70) Hat die 6. weil ſie 6ta modi min. iſt, denn wir ſind hier im modo e moll.

(71) Hier ſind wir im h moll, alſo wird man die rechte 5te in der ſpecie 8væ dieſes modi zu ſuchen wiſſen.

(72) Zu dieſen Satz wird man die rechte 3e anſchlagen.
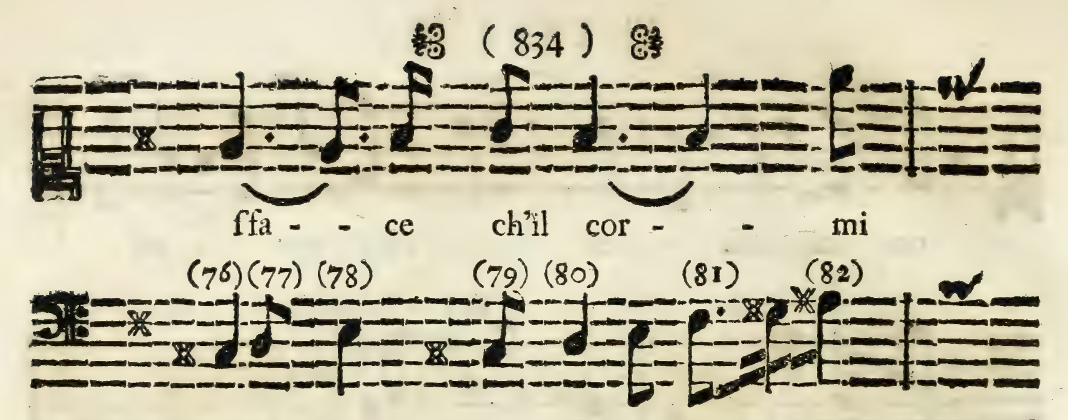


(73) Hat die gebräuchliche Cadenz, wozu man wieder die rechte 5te cis anſchlagen wird.

(74) Könte man zwar die in der Stimme bey der andern Note angegebene 6 gleich bey der erſten Note anſchlagen: Harmoniöſer aber iſt es, wenn man die vorhergelegene 7. behält, und nochmahls erſt mit der Stimme in die 6 reſolviret. Bey der folgenden Note

(75) Verfähret man wiederum alſo, und brauchet ſtatt der ſimpeln 6. die ♮6.

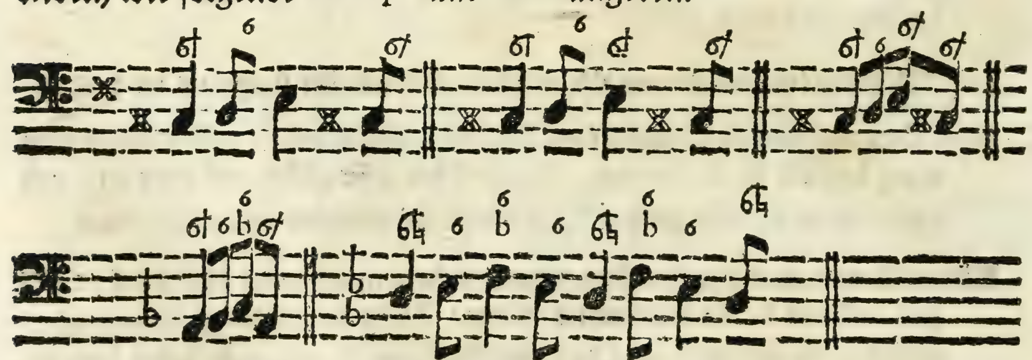
(76) Hier wird nun ein ungeübter gar leicht die natürliche 6te a. anſchlagen, in Meynung, daß wir im D dur ſind. In der That läſſet es ſich auch dazu an, und contradiciren in dieſen gantzen Tacte nur allein die beyden letzten Baſſ-Noten.

Nun müſte man zwar zufrieden ſeyn, wenn das Accompagnement von no. (76. biß 80) auff das D. dur eingerichtet würde: Allein ein erfahrner Accompagniſt wird ſich die, über der Note (74) vorgekommene 6t. min. nicht haben irren laſſen, ſondern bey dem vorher angefangenen modo h. moll bleiben, und folgbar beſagter Note (76) als der 2dæ modi min. lieber die 6♯. geben, da denn die Note



(77) zwar nach denen gewöhnlichen Regeln der geſchwinde:: Noten frey durch paſſiren ſolte; Allein wir können hier überhaupt ſtatt der

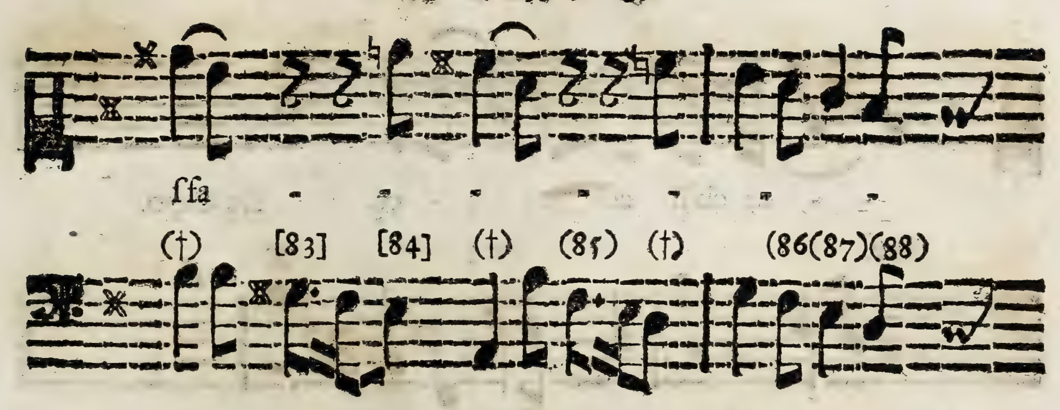
Obſervat. pract. 12. Dieſen beſondern paſſum compoſitionis mercken, daß wenn die, mit der 3. min. vereinigte 6. maj. per Semitonium in die 3. min. über ſich ſteiget, oder von dar zurück gehet, ſo giebet man der mittlern Noten viel harmoniöſer einen beſondern Accord der 6te, und die 3te über ſich ſteigende Note kan nach Gelegenheit die 5te oder beſſer die 6♮. über ſich leiden, wie folgende Exempel alle caſus angeben.



Nach dieſen principio bekömmet nun beſagte Note (77) den Accord der 6te, als 3a modi, und thut die zugleich haltende Stimme nichts darwieder. Die Note

(78) aber bekömmet viel natürlicher die 6♮. ſtatt der ſonſt gebräuchl. 5te.

(79) Hat nebſt der in der Stimme angegebenen 5t. min. wiederum die 6♮. als 2da modi, und



(80) Hat die natürliche 6te als 3a modi. Auff dieſe Arth connectiret die Harmonie mit denen folgenden Baſſ-Noten viel beſſer, wenn über der Note

(81) Als der 5ta des bißherigen modi, die 3. maj. und über

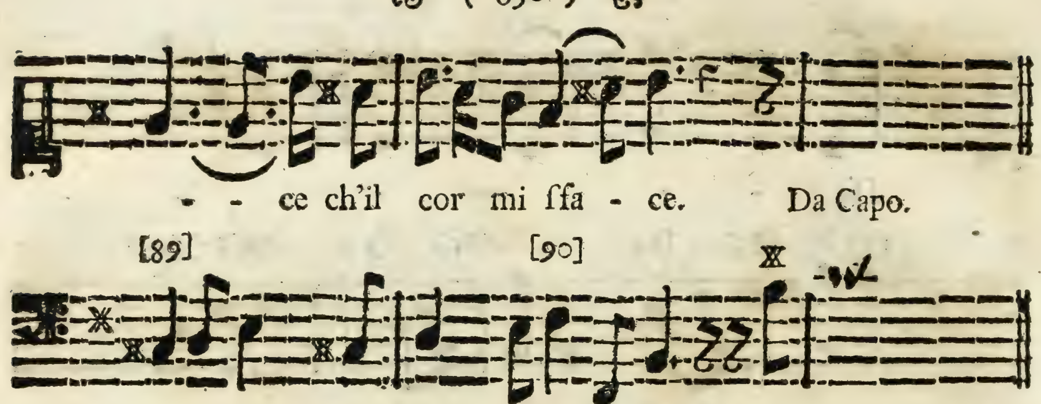
(82) Als dem Semitonio des bißherigen modi, die 6te angeſchlagen wird. Die rechte 5te zu der Note (81) und die rechte 3e zu (82) findet man in der ſpecie 8væ des h. moll.

(83) Changiret den modum, dem Anſehen nach in das a dur, dahero hat dieſe Note als das Semitonium modi natürlich die 6te, will man aber die gleich darauff in der Singe-Stimme erſcheinende 5t. min. d. anticipiren, und ſie zugleich bey dieſen 6ten-Accorde niederſchlagen, ſo fället es harmoniöſer aus.

[84] Hat nebſt der ♮7. die 3. maj. als 5ta modi.

[85] Hat natürlich die 6. man mag ſie als die 3am des modi D. dur, oder als das Semitonium des gleichfolgenden modi g. dur annehmen. Dahero man auf gleiche Arth dabey die, in der Singe-Stimme erſcheinende 5t. min. c. anticipiren, und mit der 6te anſchlagen kan.

[86] Kan zwar als das bißherige Semitonium des modi g dur, die natürl. 6. über ſich haben: Allein wenn ein erfahrner Accompagniſt die Augen auf den bald wieder eintretenden ambitum des modi h. moll voraus wendet, ſo præpariret er dieſen modum viel geſchickter, wenn er beſagter Note (86) die 6ſ. der Note (87) den ordinairen Accord, und der Note (88) die natürliche 6te giebet, da denn die Note



(89) mit der 6♭. wieder in eben denjenigen passum compositionis eintritt, welcher oben in dem Tacte, von no. (76) an, erklähret worden. Also wiederhohlet man hier die Signaturen des besagten Tactes biß zu der Note

(90) allwo mit der bekandten Cadenz 4 ✕ oder $\left(\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & \times\end{smallmatrix}\right)$ geschlossen wird.

Dieses wäre die nutzbahre Analysis einer extravaganten Cantate, woraus ein ungeübter Accompagnist sein Judicium practicum trefflich schärffen kan, wofern er von diesen Capitel ein besonderes studium machet. Wer aber mit seinen Untergebenen nach denen bißherigen fundamentis ein Dutzend, oder nur ein halb Dutzend der schwehrsten Cantaten von allerhand Autoribus durchgehen, und von allen Signaturen Raison geben will, wie hier geschehen, der wird dadurch Wochen- und Monath-weise mehr Nutzen schaffen, als man sonst bey dem gemeinen Schlendrian gantze Jahr-weise nicht zu præstiren vermag. Hier aber verbietet uns der Raum, ein mehrers Exercitium anzustellen, deßwegen eilen wir zum folgenden Capitel.

)o(

ad pag. 837.

Musicalischer Circul.





Das V. Capitel.

Von einem Musicalischen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandschafft, und Ausschweiffung aller Modorum Musicorum gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im Clavier als Composition mit vortreffli- chen Nutz bedienen kan.

§. 1.

Wir haben es hier nicht mit denen Modis der alten, (a) sondern mit unsern bekandten 24. modis Musicis zu thun, nach welchen die heutigen practici ordentlicher Weise ihre Musicalischen Compositiones einzurichten pflegen. Daß nun die gründliche Erkenntniß dieser modorum so wohl einen fundamentalen General-Bassisten, als auch vornehmlich einen Componisten sehr nöthig, ja unentbehrlich sey, hieran wird wohl kein vernünfftiger Musicus zweiffeln. Wie man aber zu solider, und vollkommener Erkenntniß gedachter modorum gelangen, ihre reciproce Verwandschafft genau unterscheiden, und in selbigen nach Gefallen vor- und rückwerts in nahe, und weit abgelegene Modos gehen könne, ohne sich in geringsten zu verirren: Hierinnen hat meines Erachtens noch niemand den rechten Weg erfunden, ob sich gleich verschiedene Autores mit unvollkommener Circul-Arbeit der Modorum practicorum (b) abgegeben haben.

§. 2. Die bekandte Arth des Kircheri, alle Modos per Qvartas & Qvintas zu circuliren, ist eine der unvollkommensten. Denn wenn man z. E. von einem Modo majori anfänget, und gehet so lange per 4tas oder per 5tas fort, biß man wieder in den ersten Modum gelanget, so sind alle 12. modi minores aussenblieben, die man nicht zu suchen weiß, wo sie hinge-
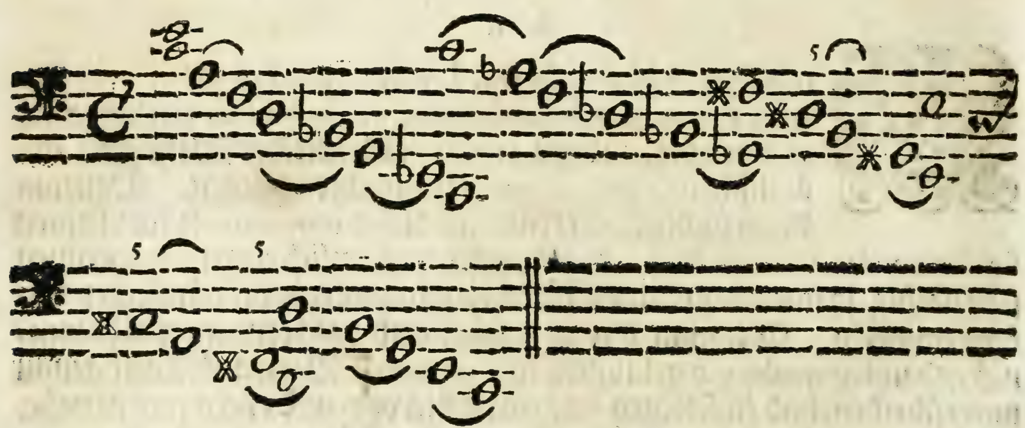
 hören.

(a) Hiervon besiehe die letzten §§. dieses Capitels.

(b) Denn von theoretischer Circul-Arbeit des Monochordi ist hier nicht die Rede.

hören. Fänget man von einem Modo minori an, und procediret auff gleiche Arth per 4tas oder per 5tas so verliehret man wieder alle 12. modos majores. Dahero weiß man weder diese, noch jene zu finden, so offt man aus einem Modo majori in einen abgelegenen Modum minorem, oder aus einen modo minori in einen abgelegenen Modum majorem gehen will.

§. 3. Etwas näher scheinen andere Autores zum Zweck getroffen zu haben, welche die Modos durch lauter Tertien auff folgende Arth zu circuliren suchen.



Dieses obscure Schema circuliret zwar vor- und rückwerts (descendendo und ascendendo per 3as) alle Modos majores und minores: allein es hat diesen gantz verderblichen Haupt-Fehler, daß es bey jedweden 2. Modis (wie zu ersehen) wechselsweise in die 3. maj. springet, welches in 24. Modis 12. mahl geschiehet. Wie nun allen verständigen Practicis bekandt, daß man aus jedweden Modo nicht so geraden Weges in den, umb eine 3. maj. drüber oder drunter gelegenen Modum (c) fallen könne, ohne

(c) Z. E. Wenn das Ohr allbereit durch die vorhergehende Harmonie an das f. dur gewöhnet ist, so kan man nicht so plump, und auf einmahl in das a moll fallen: Ist das Ohr durch die vorhergehende Harmonie an das a moll gewöhnet, so

ne dem Ohre einige Empfindlichkeit zu verursachen, und gleichsam aus dem Haupt-Tone zu weichen: so folget hieraus, daß diese Arth der Circulation in praxi sehr unbeqvehm, und viel unbrauchbahrer sey, als die vorhergehende Circulation des Kircheri, weil in dieser das Gehöre viel eher einen geschwinden Gang in 5tam & 4tam modi, (d) als in 3. majorem unter oder über sich, vertragen kan. Ja eben aus diesen principio des Gehöres beweiset sich die Sache von selbst, daß in der Circulation per 3as die Modi nicht in ihrer Natur gemäßen Ordnung liegen, wie sie einander am nechsten verwandt sind. Denn da das Gehöre gedachter massen einen geschwinden Gang in die 5tam modi viel eher vertragen kan, als in die 3. maj. modi, so lieget doch diese 3. maj. bey allen Modis majoribus des obigen Schematis, ascendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 5te. z. E. im c dur lieget die 3. maj. e. näher als die 5te g. (c. e. g.) Und da wiedernm das Gehör einen geschwinden Gang in die 4tam modi eher verträget, als in die 6tam min (e) modi minoris, so lieget dennoch diese 6ta min. in allen Modis min. des obigen Schematis, descendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 4te. z. E. im a moll lieget die 6. min. f. näher, als die 4te d. (a. f. d.) Dahero wenn wir uns auch bemühen wolten, besagtes an sich selbst dunckele Schema in eine deutliche runde Figur des Circuls zu bringen, wie wir mit unsern beygefügten Circul gethan, so würden sich doch in dem ambitu eines jedweden Modi 2. Haupt-Defecte von obiger Arth, und also in

24.

so kan man wiederum nicht so platt, und auf einmahl in das f dur fallen, ohne daß das Ohr in beyden casibus, diese gleichsam aus der Sphæra fallende Veränderungen des ambitus nicht attendiren, oder mercklich empfinden solte. Die wahre raison solcher Empfindlichkeit aber werden wir unten in unsern Circul finden, nehmlich weil dergleichen umb eine 3 maj. von einander entlegene Modi iederzeit 2. näher verwandte Modos zwischen sich haben, welche man nicht leicht auf einmahl überspringen kan, ohne dem Ohr eine merckliche Veränderung zu geben.

(d) Die wahre raison werden wir wiederum in unsern Circul finden, nehmlich weil bey dem Gange in die 4tam & 5tam modi nur ein eintziger modus intermedius, oder näher verwandter modus übersprungen wird.

(e) Welche eine umbgekehrte, oder unter sich springende 3. maj. ist.

24. Modis, 48. dergleichen Defecte ereignen, welche sich alle gar deutlich demonstriren lassen. Mithin lieget die übel rangirte Ordnung, und Unbrauchbarkeit der Circulation per 5tas genugsam an Tage.

§. 4. Weil wir aber wissen, daß eines theils nicht mehr und nicht weniger, als 24. Modi in der Natur vorhanden, andern theils aber ein jedweder Modus a part seine so natürlichen, und ungezwungenen Ausschweiffungen oder Neben-Tone hat, wodurch das Ohr im geringsten nichts zu leiden bekömmet, wenn man damit ordentlich verfähret: so kan man hieraus den sichern Vernunffts-Schluß machen, daß nothwendig unter denen sämbtlichen Modis Musicis so eine natürliche, und ungezwungene Ordnung, und Anverwandschafft seyn müsse, durch welche man alle Modos Musicos gradatim, und gleichsam Stuffenweise ohne Zwang des Gehöres durchwandern, und aus einer Cammer in die andere, vor und rückwerts gehen könne, ohne dem Gehöre durch die per 5tas majores springende Modos, oder andere üble Gänge die geringste Härtigkeit zu verursachen. Also fraget sich nunmehro, woher wir dergleichen Natur-gemäße Ordnung erfinden?

§. 5. Ich will es ohne eiteln Ruhm erzehlen, mit was vor Gelegenheit ich allbereit in meinen noch jungen Jahren auff dergleichen tüchtige Ordnung der Modorum gerathen, die ich noch biß dato vor die einzige und beste Connexion aller Modorum halte, welche auch von unsern Nachkommen niemahls besser wird können erfunden werden, so lange als Music, Music bleibet. Ich genosse nehmlich dazumahl in der Composition die Lehre des sonst berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Musici zu Leipzig (f), als ich zu gleicher Zeit das Clavier zu excoliren, und meinen Meister hierinnen zu imitiren suchte. Weil mir nun einmahl in Sinn kam, alle Tone auff dem gantzen Clavier nach der Composition durchzugehen, so dachte ich nach, auff was vor Arth dieses zu practiciren seyn möchte. Mein Lehrmeister hatte mir zwar etwas von dem oben gemeldten

(f) Nachdem ich schon vorhero in meinen 13ten Jahre allbereit an kleinen Orthen starcke Kirchen-Musiqven componiret, und selbst dirigiret hatte.

meldten Circul des Kircheri gesaget, allein dieser gab mir keine Satisfaction, so offt ich mir vorsetzte, aus einem Modo maj. in einen weit abgelegenen modum min. & vice versa zu gehen. Von der Circulation per 3as wuste ich damahls noch gar nichts, und von meinen Lehrmeister kunte ich auch weiter nichts erfahren, also probirte ich es eine Zeitlang gantz vergebens. Endlich fiehl mir ein, daß gleichwohl jedweder Modus seinen natürlichen ambitum (davon ich zur Gnüge informiret war) habe, und man ohne Zwang in die Neben-Tone auszuweichen pflege; wobey ich ferner überlegte, daß die verschiedenen ambitus der Modorum c dur, g dur, a moll, e moll &c. einander in die Gräntzen giengen, und also einander am nechsten verwandt seyn musten; welche ambitus modorum ich wiederum gegen andere mehr entferntе Modos hielte, und so vielerley Abrisse der rangirten Modorum auff dem Pappiere machte, biß ich endlich auff diejenige Ordnung aller Modorum geriethe, wie sie in beygefügten Circul zu ersehen. Ich probirte diesen Circul auff allerhand Arth auff dem Clavier, und freuete mich sonderlich darüber, als ich den natürlichen ambitum eines jedweden Modi insonderheit, so wie es die c. 2. h. sect. befindlichen Tabellen angegeben in der schönsten Ordnung darinnen fand. Dahero wuste ich mich zwar viel, damit, daß ich alle Tone auf dem Claviere vor- und rückwerts nach Gefallen durchwandern kunte, allein ich that mich doch mit diesen Künsten nicht hervor, aus eigenen Mißtrauen, weil ich nicht glauben kunte, daß ich der erste Erfinder dieses Circuls seyn konte, sondern es vielleicht schon eine bekandte Sache wäre, die man mir aus Neid hätte verbergen wollen. Als ich aber nachgehends weder in praxi Leuthe gefunden, die mir es auf dem Clavier in Circulirung der Tone so richtig hätten nachthun können, noch in so vielen Musicalischen Tractätgen (die ich mit Fleiß auffsuchte) etwas davon zu sehen bekam: so fieng ich endlich an zu glauben, daß ich der erste Autor dieser nützlichen Erfindung seyn müsse, dahero ich mehrgedachten Circul in meinen ehemahligen Tractat der Musicalischen Welt mitzutheilen kein Bedencken getragen, wiewohl ich dazumahl noch nicht die courage gehabt, die darinnen specificirten 24. Tone öffentlich mit dem Nahmen der 24. Modorum Musicorum zu tauffen, ob ich gleich in mir selbst persuadiret war, daß man bey Erkenntniß dieses Circuls die

alten modos (g) gantz und gar entrathen kunte. Indeß ist man heut zu Tage völlig überzeuget, daß es die wahrhafften, in der Natur selbst gegründeten 24. Modi Musici sind, weswegen wir nunmehro unsers Circuls Natur, Verwandschafft und vielfachen Nutz deutlich beschreiben, und mit gnugsamen Exempeln erläutern wollen.

§. 6. Erstlich sind in besagten Circul alle Modi dergestalt ordentlich rangiret, wie sie von Natur einander am nechsten verwandt seynd, so daß man z. E. præcise sagen kan: das g moll und c moll sind dem B dur näher verwand, als alle andere modi, weil besagtes g moll dem B dur zur rechten Hand, und das c moll zur lincken Hand am allernechsten lieget. Hingegen ist das dis dur gemeldten B dur umb einen grad weniger verwand, weil ein Modus dazwischen lieget. Das D moll ist mehr besagten B dur umb 2. grad weniger verwand, als das g moll, weil 2. modi dazwischen liegen &c. Eben also kan man ferner sagen, daß z. E. daß D dur zwar dem C dur wenig oder gar nicht verwand sey, weil 3. Modi dazwischen liegen: Jedoch ist es ihm, comparativè zu reden, näher verwand, als das a dur, oder C dur, welche um so viel Grad weiter von dem c dur entfernet. Auf diese Arth kan man die reciproce Verwandschafft aller Modorum nach denen gradibus rechter und lincker Hand im Circul eben so accurat finden, wie man etwan in Jure die gradus der Verwandschafft nach der Linea ascendente & descendente abzuzehlen pfleget.

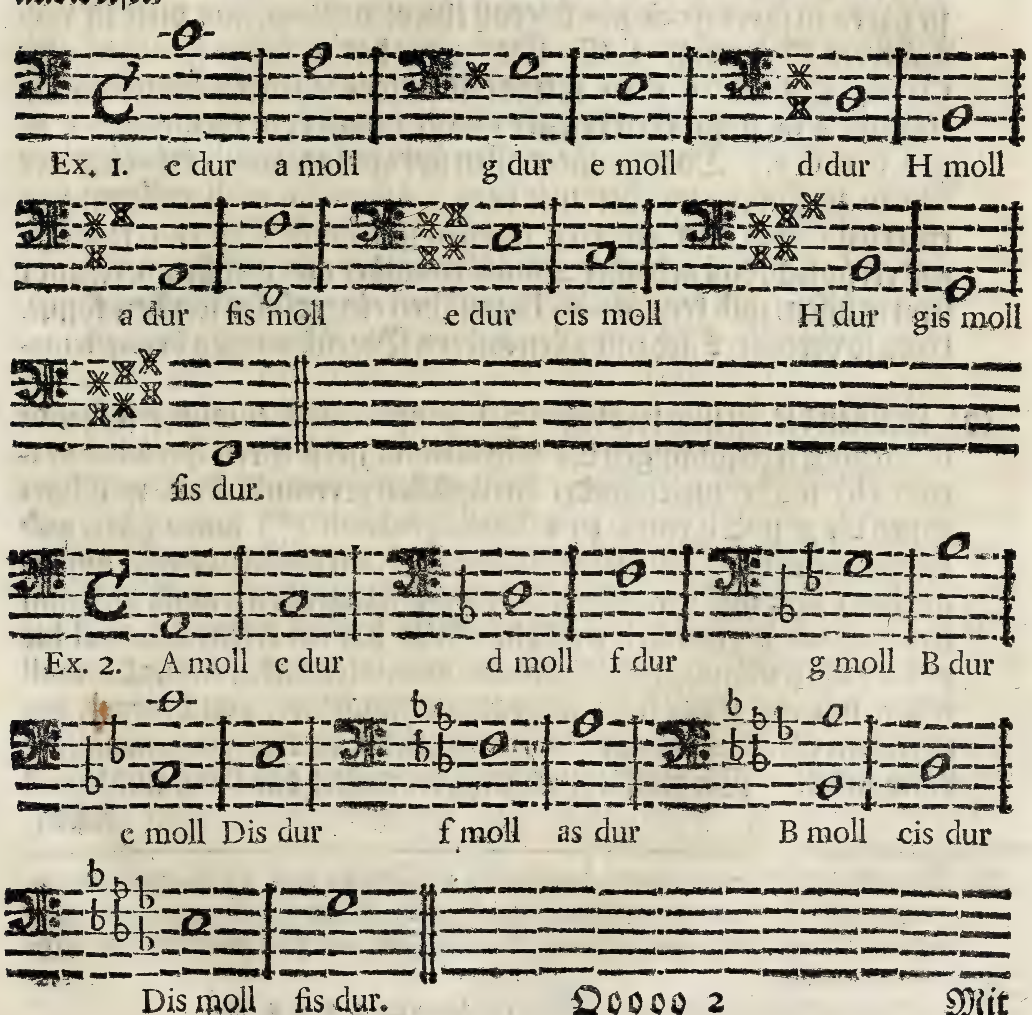
§. 7. Wolte nun in dieser wichtigen Materie mancher nachdenckende Componist auch den sichern Grund dieser so accuraten Verwandschafft unserer Modorum wissen: so wollen wir den Beweiß auff folgende Arth anstellen. Nehmlich wenn wir in unsern Circul vom c dur an, die Systemata aller zur rechten Hand liegenden Modorum nach der Reihe biß auff das fis dur richtig bezeichnen, so werden wir diese Umbstände finden,

1) Daß jedes mahl 2. neben einander liegende Modi unter einerley Bezeichnung fallen. 2) Daß

(g) Welche allerdings Geschwister-Kinder sind mit dem Darapti, Datasi, Bocardo, und übrigen Herrn Spieß-Gesellen in der alten Logica, wie ich in meinen alten Tractat angemercket.

2) Daß jederzeit die Bezeichnung von 2. zu 2. Modis umb ein ♯ vermehret wird, wie folgendes erste Exempel ausweiset.

Bezeichnen wir aber von a moll an, die Systemata aller zur lincken Hand liegenden Modorum richtig, biß auff das fis dur, so finden wir eben die gemeldten 2. Umbstände mit dem b. wie folgendes andere Exempel ausweiset.



Mit diesen 2. Exempeln wollen wir nun gleichsam Stuffenweise zu unsern Beweiß gelangen, und argumentiren wir auff dreyfache Arth also:

(1) Daß diejenigen 2. Modi (einer major, der andere minor) welche durch die gantzen 2. Exempel jedesmahl unter einerley Bezeichnung des Systematis fallen, nothwendig einander am allernechsten verwandt seyn müssen, so daß kein dritter Modus dazwischen liegen könne. ratio: sie haben in ihrer specie 8væ überall einerley Claves, nur diese in veränderter Ordnung. z. E. Das g dur hat in seiner specie 8væ die Claves: g a h c d e fis g, und das unter eben dieser Bezeichnung liegende e moll hat eben besagte Claves in anderer Ordnung: e fis g a h c d e. Da nun unter allen übrigen 22. Modis kein eintziger Modus zu finden, welcher mit dem g dur und e moll vollkommen einerley Claves oder einerley speciem 8væ auffweisen kan, so folget unbetrüglich, daß gedachte 2. Modi einander am nechsten verwandt seyn müssen, und kein Modus dazwischen eingerücket werden könne. Eben so verhält es sich mit allen andern Bezeichnungen der Systematum.

(2) Müssen die, in unsern obigen 2. Exempeln, auff einander folgende differente Bezeichnungen der Systematum, nebst ihren speciebus 8varum (h) wiederum einander am nechsten verwandt seyn, weil darinnen die ✕ und b von 2. zu 2. Modis gradatim (*) anwachsen, und folgbar auch die 7. natürlichen Claves des, im ersten Exempel anfangenden c dur, und im andern Exempel anfangenden a moll, gradatim in Semitonia verwandelt werden. Also hat im ersten Exempel die andere Bezeichnung des Systematis, worunter das g dur und e moll fallen, nur ein ✕ vor sich: folgbar wird auch hier, von denen 7. natürlichen Clavibus nur ein Clavis, nehmlich f. in ein Semitonium (fis) verwandelt. Die 3te Bezeichnung, worunter das D dur und h moll fallen,

(h) Die richtige Bezeichnung eines Systematis modi giebt auch die richtige speciem 8væ an, und ist es dahero einerley, ob man saget: Diese 2. differente species 8varum, oder diese 2. richtig bezeichnete differente Systemata sind einander am nechsten verwandt.

(*) i. e. nach der ordentlichen progressione Arithmetica 1. 2. 3. 4. &c.

fallen, hat 2. ✕ vor sich, und verwandelt also auch 2. natürliche Claves, nehmlich f. und c. in 2. Semitonia (cis und fis). Die 4te Bezeichnung hat 3. ✕ vor sich, und verwandelt also 3. natürliche Claves in 3. Semitonia. Und so mit allen übrigen Bezeichnungen durch obige beyde Exempel. Gleichwie man nun so wohl nach dem Gehöre, als nach der Vernunfft folgendes principium zum Grunde setzen kan: Daß je weniger Claves von denen 7. natürlichen Clavibus des c dur und a moll, durch ✕ und b. in Semitonia verwandelt werden, je näher müssen diese verwandelte species 8varum dem besagten c dur und a moll verwandt seyn, und je mehr Claves hingegen von denen 7. natürlichen Clavibus durch ✕ und b. in Semitonia verwandelt werden, je weiter müssen dergleichen verwandelte species 8varum von gedachten c dur und a moll entfernet seyn; also folget aus diesen principio der unbetrügliche Schluß, daß alle richtig bezeichnete Systemata unserer beyden Exempel eben deswegen in accurater Ordnung, wie sie einander am nechsten verwandt, rangiret sind, weil darinnen die ✕ und b. von 2. zu 2. Modis nur gradatim vermehret werden. Dahero kan nun keine eintzige Bezeichnung der Systematum, in diesen 2. Exempeln verwechselt oder versetzet werden, weil sonst so gleich die ✕ und b. nicht mehr gradatim anwachsen, sondern eine unordentliche progression und Vermischung derselben erfolgen würde. z. E. Wenn wir in dem obigen andern Exempel zwischen die 2. Bezeichnungen der Systematum f. dur und g moll eine dritte Bezeichnung oder species 8væ, nehmlich das c moll einrücken wolten, so hätte solcher gestalt das f dur in seiner Bezeichnung ein b. das c moll hätte 3. b. und das g moll nur 2. b. Es ist aber 1. 3. 2. nicht die ordentliche progression der anwachsenden b. also wäre diese Ordnung falsch. Wolten wir statt des c moll z. E. das f moll hinein rücken, so hat diese species 8væ 4. b. in ihrer Bezeichnung, also käme eine viel ungeschicktere progression, nehmlich 1. 4. 2. heraus. Auff diese Arth mag man es mit allen andern Bezeichnungen der Systematum probiren, so wird sich jederzeit die falsche Ordnung von selbst entdecken.

Haben wir nun durch die bißherigen 2. puncte erwiesen, daß in unsern obigen Exempeln kein anderer Modus weder zwischen die differente Bezeichnungen der Systematum, noch zwischen die, unter einerley Bezeichnung stehende 2. Modos kan eingerücket werden, so bleibet uns nur noch zu beweisen übrig:

(3) Daß auch die 2. unter einerley Bezeichnung stehende Modi unserer Exempel niemahls unter sich selbst verwechselt werden können. ratio: Es entstünde hieraus die oben gedachte Circulatio per 3as, deren Ungeschicklichkeit, und unnatürliche Ordnung wir oben allbereit gnugsam erwiesen. Denn wenn wir e. g. die in unsern ersten Exempel neben einander liegende 6. ersten Modos also verwechseln: a moll, c dur, e moll, g dur, h moll, d dur &c. so entstehet die Circulatio per 3as ascendendo, A. c. e. g. h. d. verwechseln wir die in unsern andern Exempel neben einander liegenden 6. ersten Modos auff gleiche Arth: c dur, a moll, f dur, d moll, B dur, g moll &c. so entstehet die Circulatio per 3as descendendo, c. a. f. d. B. G. Diese unnatürliche Circulationes fallen aber bey unserer Ordnung der obigen 2. Exempel gäntzlich weg, allwo man Schritt vor Schritt aus einen Modo in den andern gehen oder nach Gefallen den nechsten Modum überspringen kan, (wie wir gleich itzo sehen werden) ohne dem Ohre den geringsten Anstoß zu geben.

§. 8. Auff diese Arth haben wir nun die rangirte Ordnung aller 24. Modorum unseres Circuls mit theoretischen Gründen dergestalt befestiget, daß kein eintziger Modus von allen, mit raison kan verwechselt, oder versetzet werden, wofern man nicht gleichsam der Natur selbst Gewalt anthun, und die Gradus der Verwandschafft brechen will. Daß aber diese in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinstimmet, solches beweiset sich von selbst, wenn wir die oben C. 2. h. Sect. befindlichen Tabellen gegen unsern Circul halten. Denn da findet man, daß alle daselbst angegebene 24. differente ambitus modorum (davon iedweder ambitus aus 6. eigenen Tonen oder modis bestehet) in unsern Circul so Natur-gemäß in einander geschlossen sind, daß man daraus nach Gefallen einen Modum maj. oder min. zum Haupt-

Modo erwehlen mag, welchen man will, so findet man so gleich seine Neben-Tone oder seinen regulirten ambitum an beyden Seiten in so accurater Ordnung, wie sie einander am nechsten verwand sind. Und zwar mit diesen Unterscheid, daß iedweder Modus maj. die nechsten 3. Modos zur rechten Hand, und die nechsten 2. zur lincken Hand zu seinen regulirten ambitu hat, da hingegen iedweder Modus minor die nechsten 3. modos zur lincken Hand, und die nechsten 2. zur rechten Hand vor seinen regulirten ambitum erkennet.

§. 9. Nun gehen wir weiter, und fragen, wie man sich dieses musicalischen Circuls sicher bedienen, und die darinnen befindliche 24. Modos ohne Verletzung des Gehörs circuliren könne? Antwort: Hierzu gehören 2. Haupt-Principia, die man wohl in acht nehmen muß, wenn man nicht anstossen will, nehmlich

1) Muß man niemahls gern 2. modos zugleich, (i) sondern nur einen auf einmahl überspringen, wofern man nicht überall gradatim von modo zu modo gehen will.

2) Muß

(i) Ein Music-verständiger kan davon diese Probe machen, um zu sehen, was daraus vor Casus entstehen, wenn man 2 Modos auf einmahl überspringet.

1) Nimmet er in unsern Circul einen Modum maj. vor sich, z. E. c dur, und überspringet 2. modos zur rechten Hand, so findet er das e moll, welches um eine 3. maj von dem c dur entfernet, und also obengedachter massen sehr behutsam tractiret werden muß.

2) Uberspringet er aus eben diesen Modo maj. c. dur, 2. modos zur lincken Hand, so findet er das g moll, welches gantz und gar mit dem c dur nichts zu thun hat, und ausser denen Gräntzen seines regulirten ambitus ist.

3) Nimmet er aus unsern Circul einen modum min. heraus, z. E. a moll, und überspringet 2. modos zur lincken Hand, so findet er das f dur, welches um eine 6. min oder umgekehrte 3. maj. von dem a moll entfernet, und also oben gedachter massen gleichfals sehr behutsam will tractiret seyn.

4) Uberspringet er aus eben diesen modo min. a moll, 2 modos zur rechten Hand, so findet er das d dur, welches wiederum mit dem a moll nichts zu thun hat, und ausser denen Gräntzen seines ordinairen ambitus ist. Auf diesen 4. Casibus beruhet das fundament der obigen Regel, denn wir wollen die modos nicht gewalt-

2) Muß man sonderlich aus demjenigen Modo, woran sich das Ohr durch vorhergegangene lange Harmonie allbereit gewöhnet, sehr langsam und mit besonderer Behutsamkeit in entfernte Tone ausweichen. (k) Welches principium sich hingegen von selbst limitiret wenn man gleich anfänget, viele modos nach dem vorhergehenden principio zu circuliren, ohne sich bey einem eintzigen allzu lange, ich sage, allzu lange auffzuhalten.

§. 10. Nach diesen principiis wollen wir nun unsere 24. modos auff verschiedene Arth, und zwar in 6. besondern Exempeln circuliren. In dem ersten Exempel wollen wir

1. Von dem C dur an, alle Modos zur rechten Hand herum gradatim circuliren, biß wir wieder zum C dur gelangen, wo wir angefangen.

2. In dem andern Exempel wollen wir von gedachten C dur an, alle modos zur lincken Hand herum auff gleiche Arth gradatim circuliren.

3. In dem 3ten Exempel wollen wir von einem Modo maj. nehmlich vo nunsern C dur anfangen, und rechter Hand herum iedesmahl einen Modum überspringen, biß wir wieder zu dem angefangenen modo gelangen.

4. In

---

waltsam, sondern Natur-gemäß circuliren, daß das Ohr nichts dabey zu leiden hat. Guten Practicis ihre ausserordentliche Künste unbenommen.

(k) Gesetzt das Ohr hätte sich durch vorhergegangene lange Harmonie an das B dur, gewöhnet, so würde es harte ausfallen, wenn man unverhofft und auf einmahl in weit abgelegene Modos dieses Circuls entweichen wolte. Flattiret man aber vorhero das Ohr so lange durch unbeständige Abwechselung der, dem B dur anverwandten Modorum, g moll, c moll. f dur &c. biß es die Harmonie des besagten B dur gleichsam nach und nach vergessen hat, so wird es alsdenn die Ausweichung in weit entfernte Modos viel eher vertragen können. Es ist dieses eine Remarqve von nicht geringer Wichtigkeit, sie kömmet aber mehr auf Praxin und Judicium an, als daß man hiervon weitläufftige Exempel geben könne.

4. In dem 4ten Exempel wollen wir von eben diesen Modo maj. anfangen, und lincker Hand herum auff gleiche Art einen Modum überspringen.
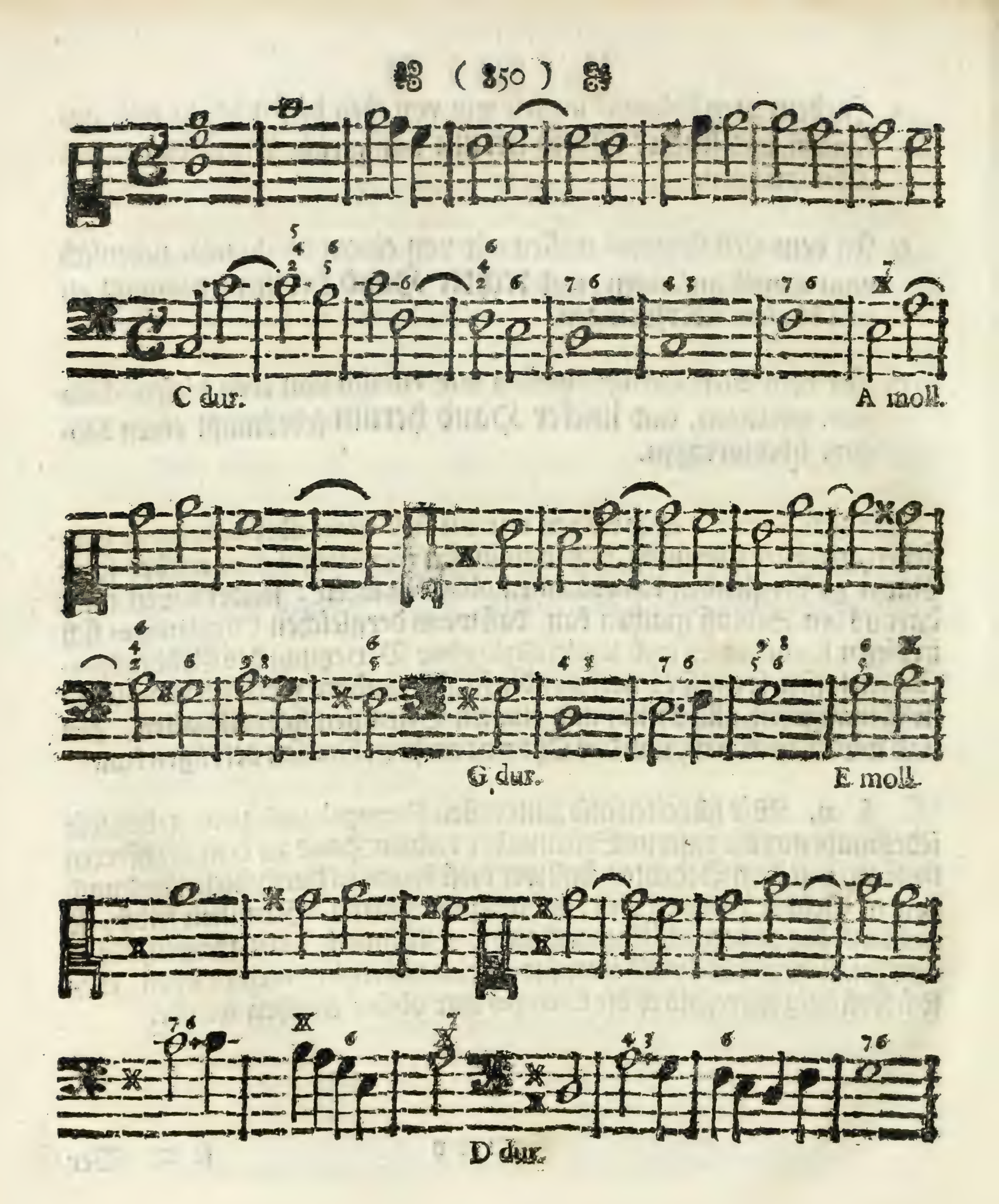
5. In dem 5ten Exempel wollen wir von einem Modo min. nehmlich vom a moll anfangen, und rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen.
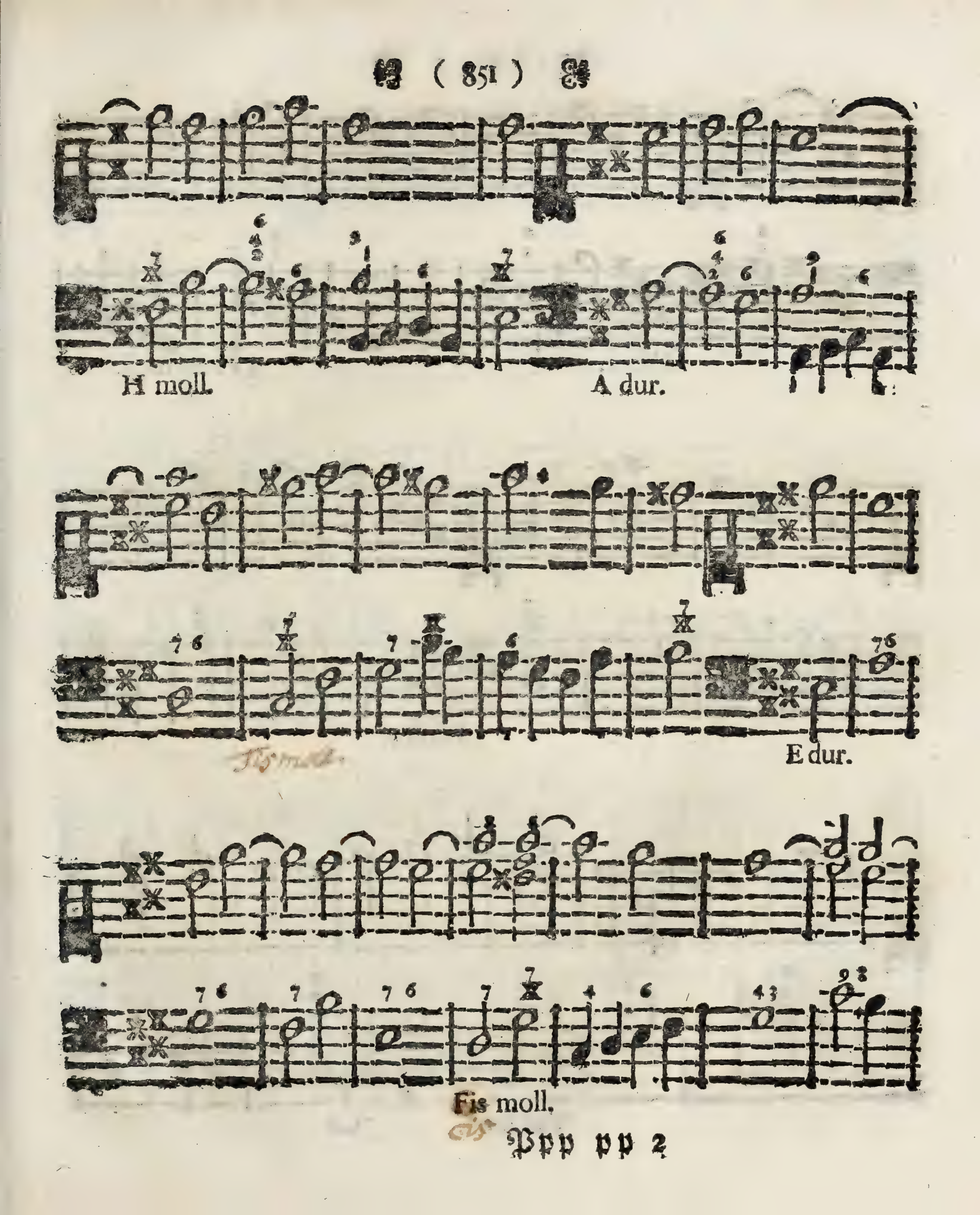
6. In dem 6ten Exempel wollen wir endlich von eben diesen Modo min. anfangen, und lincker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen.
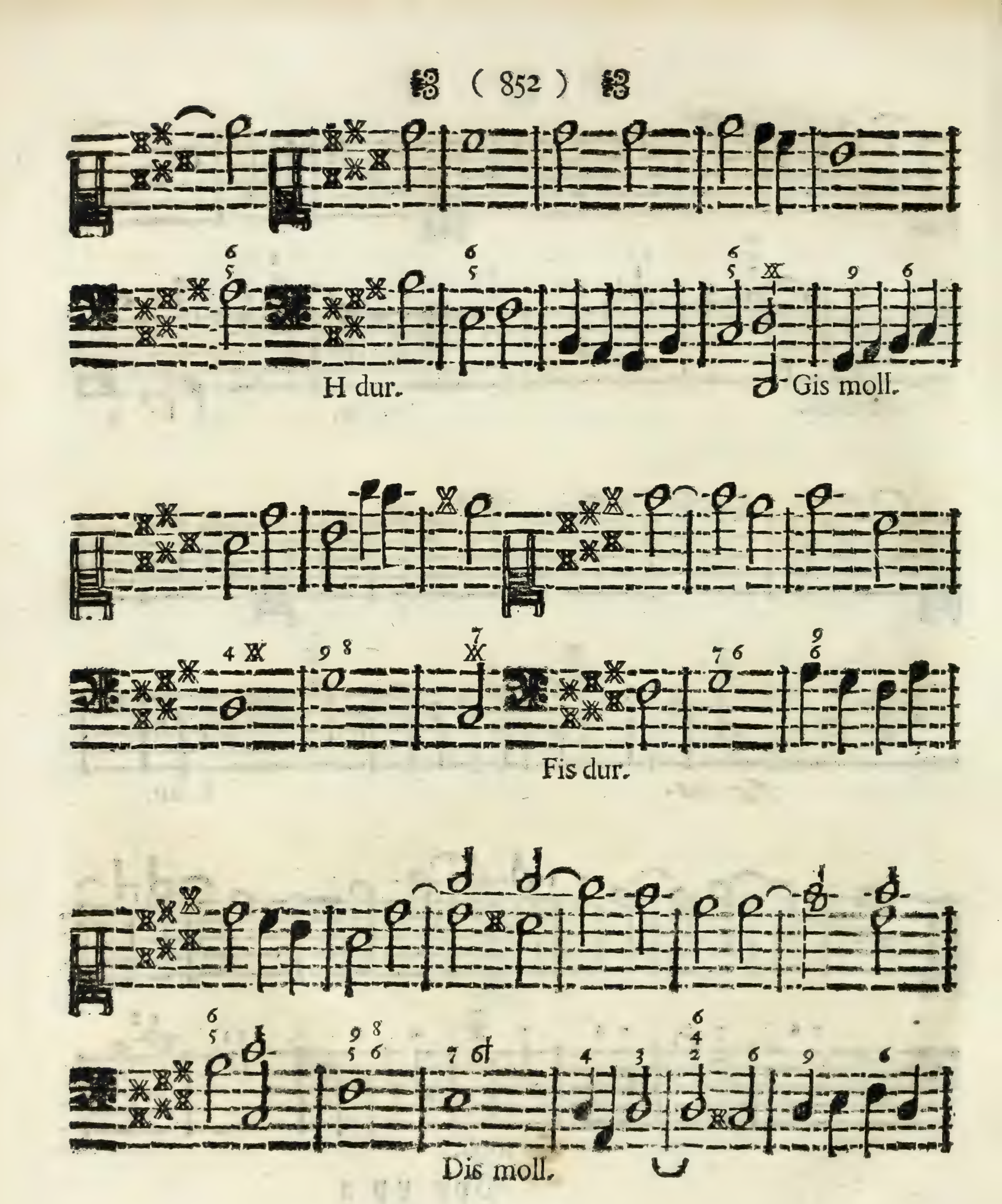
Alle diese Exempel aber wollen wir im stylo gravi oder Alla breve vorstellen, nicht der Meinung, daß man diesen regulirten stylum wieder seine Natur zu dergleichen Exorbitantien obligiren wolte: sondern weil man daraus den Schluß machen kan, daß wenn dergleichen Circulationes sich in diesen harmoniösen und legalen Stylo ohne Verletzung des Gehöres practiciren lassen, so muß es nothwendig in allen andern viel freyern Stylis desto eher angehen, allwo man mit eintzeln Stimmen sich auffhalten, hin und wieder badiniren, und das Ohr mit mehren Finessen betrügen kan.
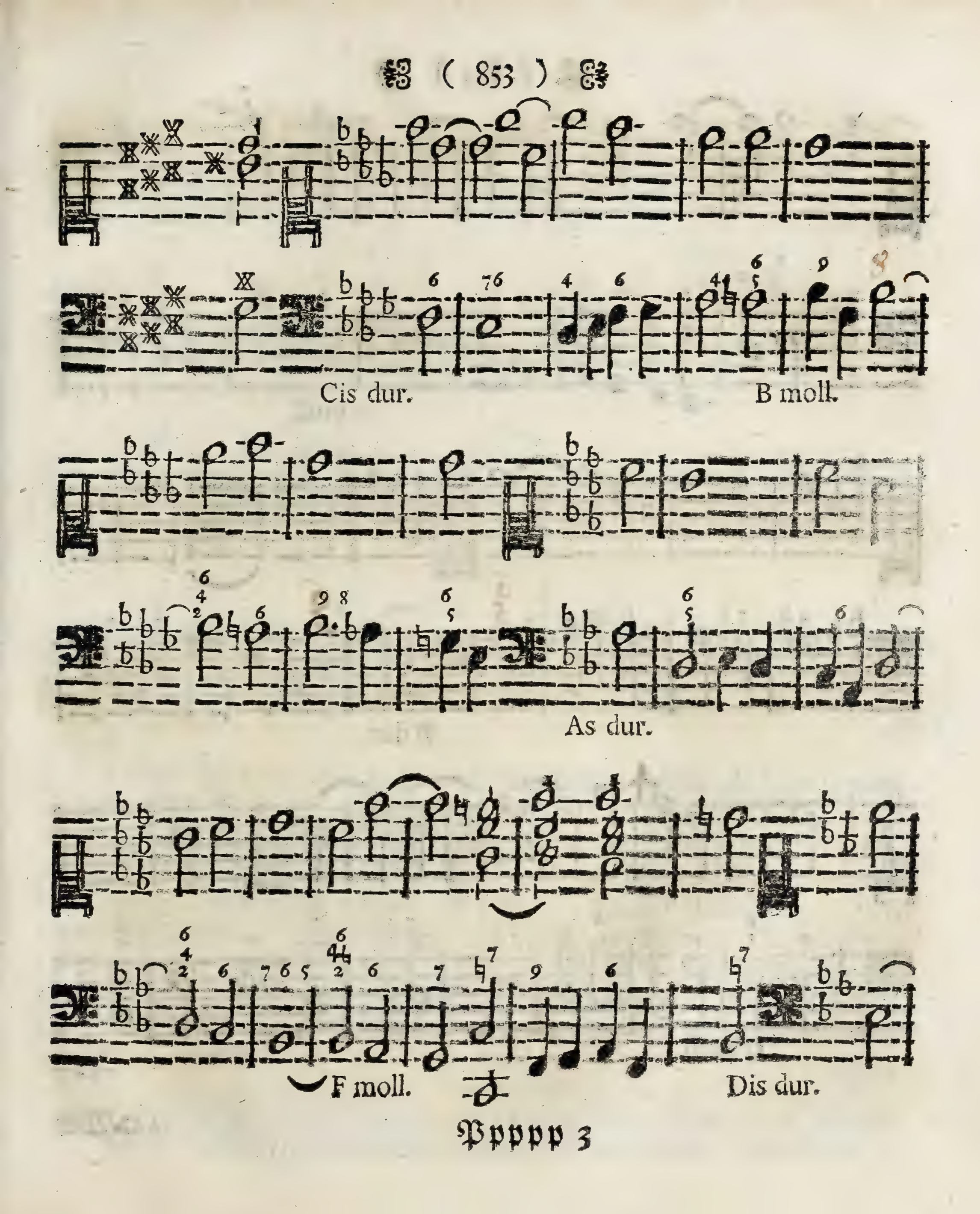
§. 11. Wir schreiten also zum ersten Exempel, und zwar geben wir jedesmahl nur die euserste Stimme der rechten Hand zu dem bezifferten Basse an, mit dem Bedeuten, daß wer diese Exempel durchspielen und nach seinem Gehöre probiren will, der mag die Mittel-Stimmen selbst, so wohl mit der rechten als lincken Hand so vollstimmig dazu greiffen, als es ihm gefällig, welches vollstimmige Wesen allhier in Noten zu setzen, eben so überflüßig wäre, als es die Exempel nur obscur machen würde.
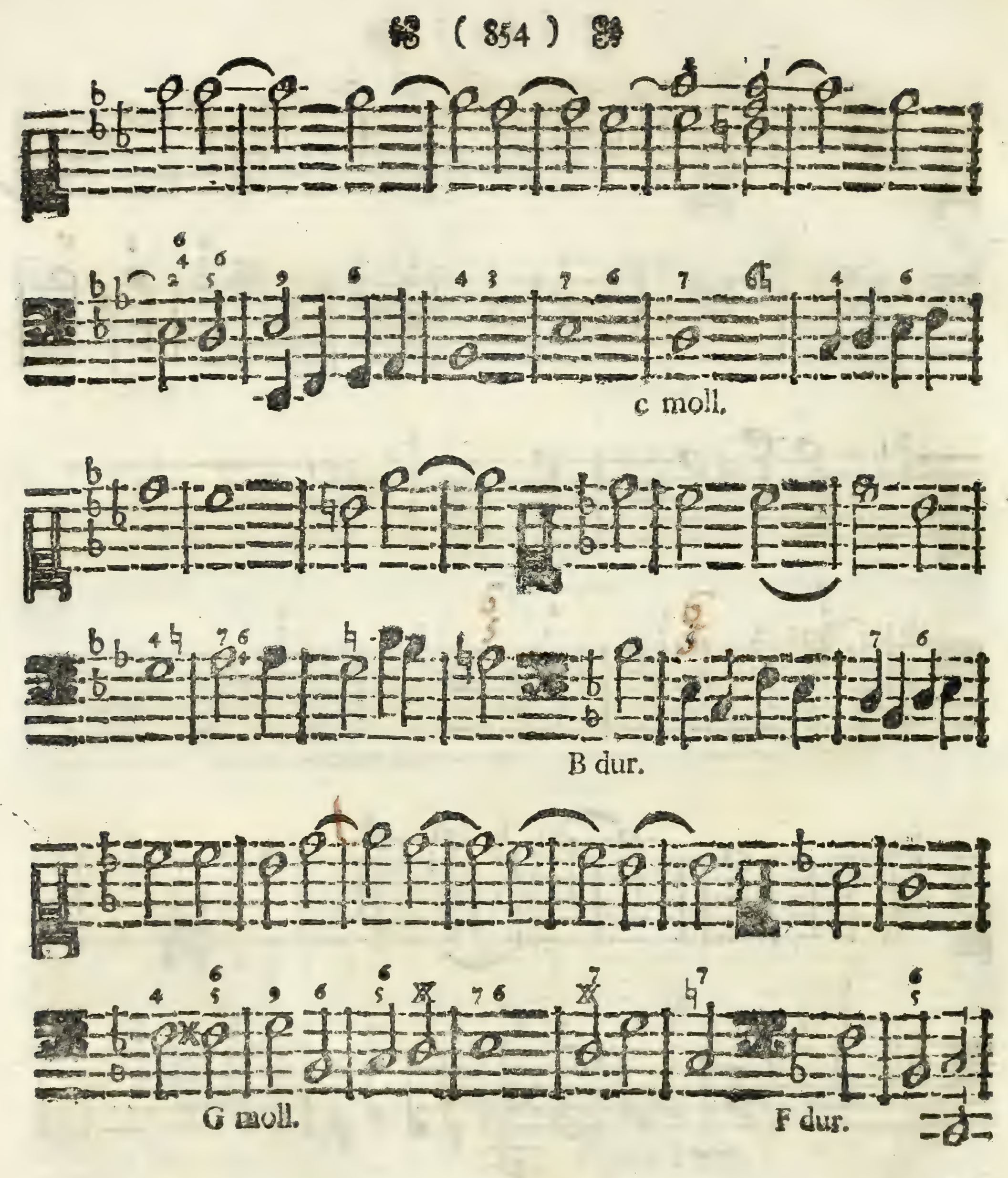
§. 12. Wer


C dur.
A moll.
G dur.
E moll.
D dur.
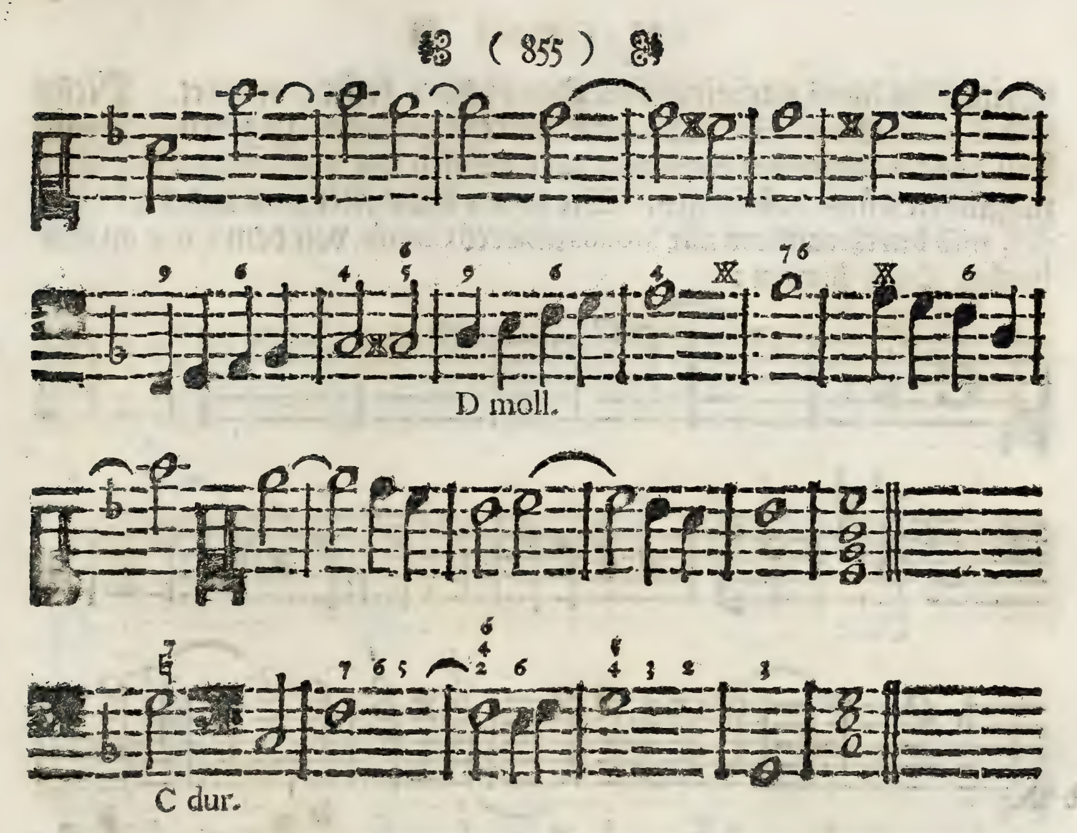

H moll.
A dur.
E dur.
Fis moll.


H dur.
Gis moll.
Fis dur.
Dis moll.


Cis dur.
B moll.
As dur.
F moll.
Dis dur.
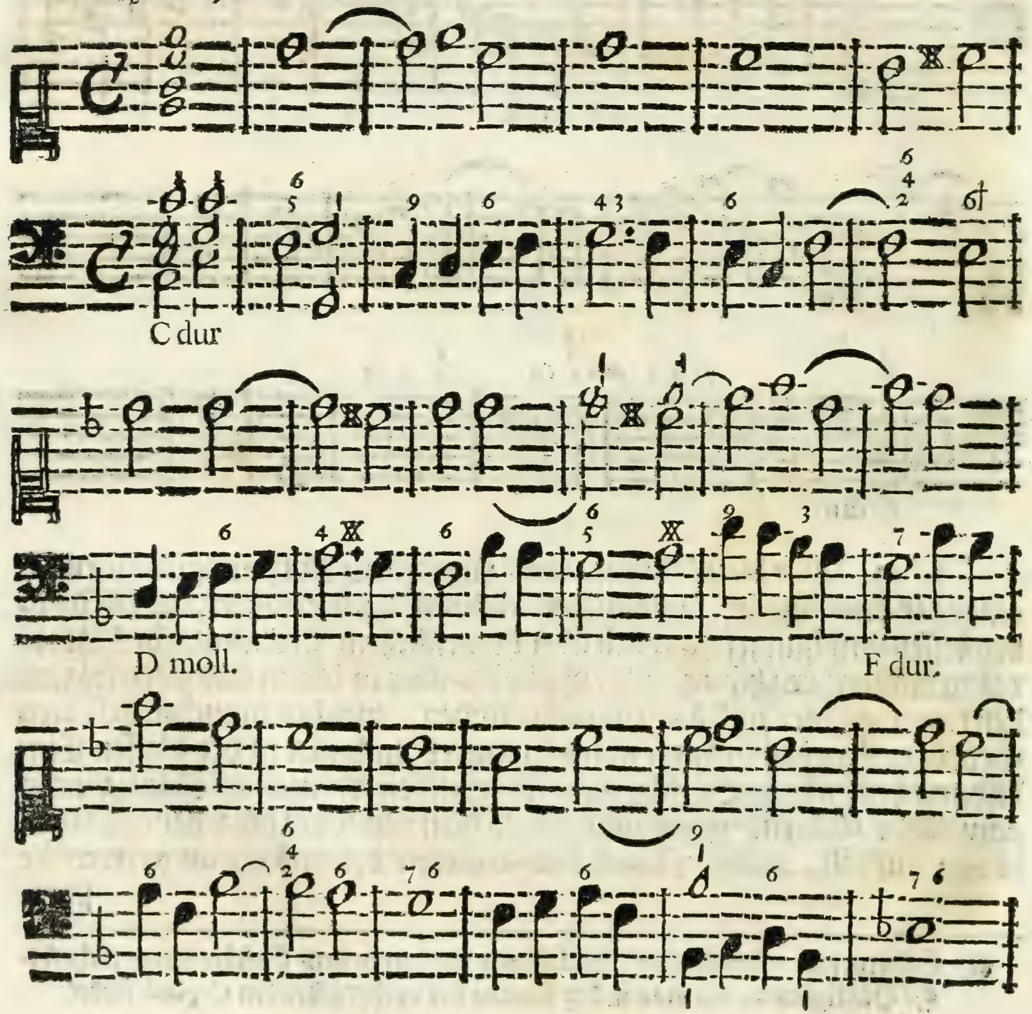


§. 12. Wer

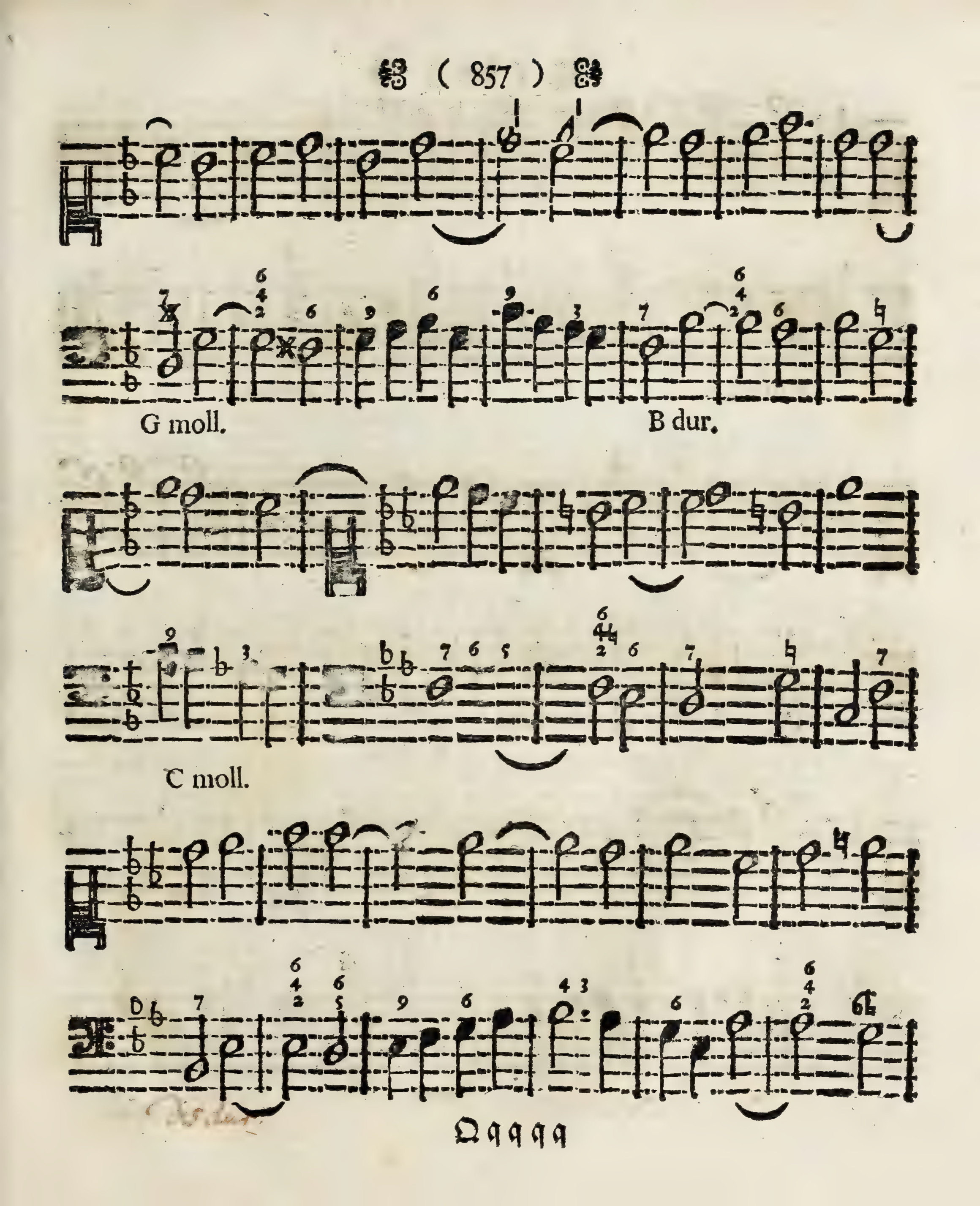


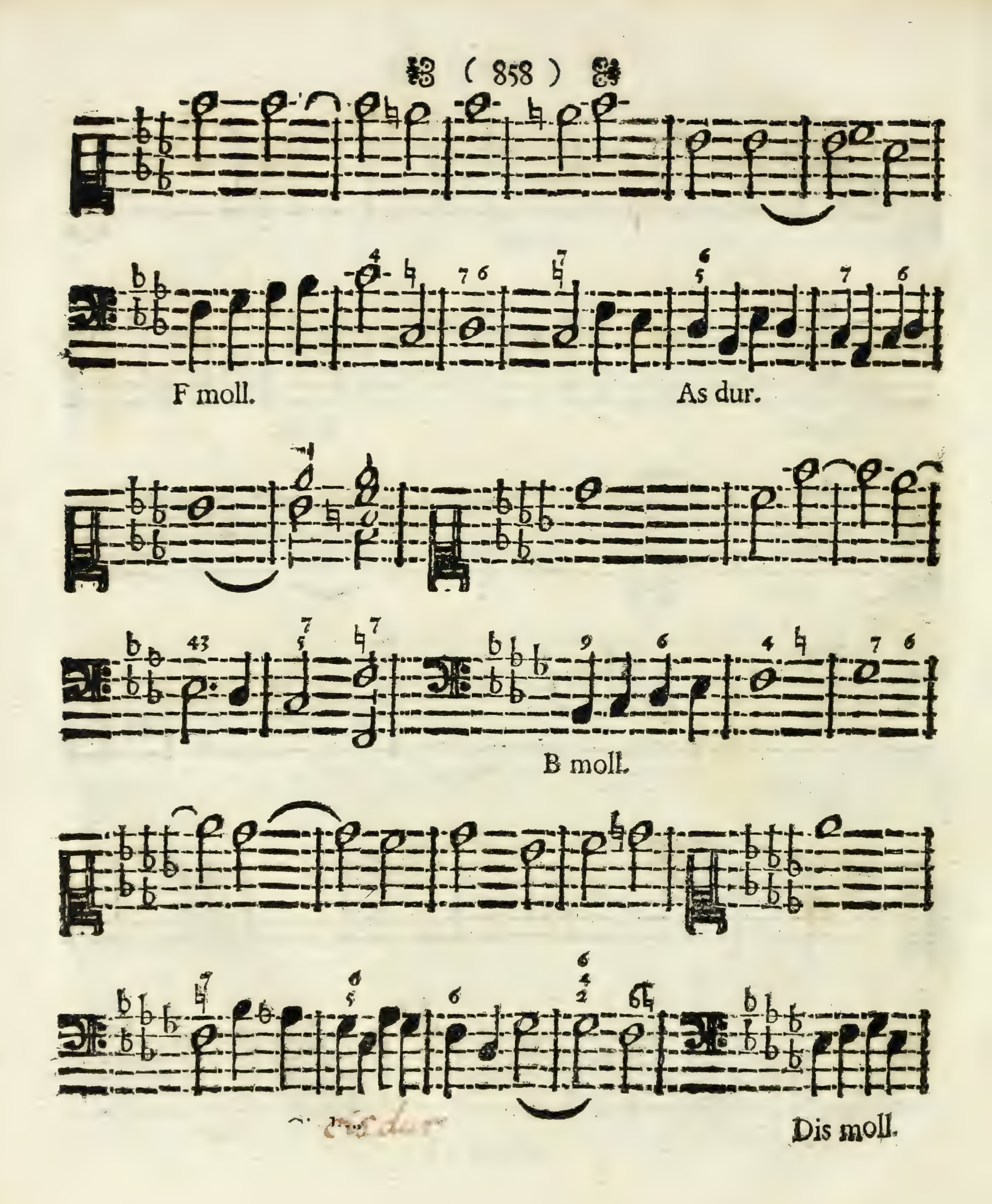
§. 12. Wer dieses Exempel auff angegebene Arth vollstimmig nach einander durchspielet, wie es der Allabreve-Tact erfodert, der wird sich bey dessen Endigung schwerlich über die geschehene Verletzung des Gehöres zu beschwehren haben. (l) Solte sich aber in diesen und allen folgenden Exempeln hier und dar ein passus finden, welcher manchen delicaten Gehöre noch etwas zu harte schiene, wenn es auch nur in der blossen Einbildung bestünde: So kan man dergleichen vermeinte Härtigkeiten gantz sicher elidiren, wenn man sich in dem nechst vorhergehenden Modo länger aufhält, und hierdurch den Eintritt des uns etwan zu frembde schei-
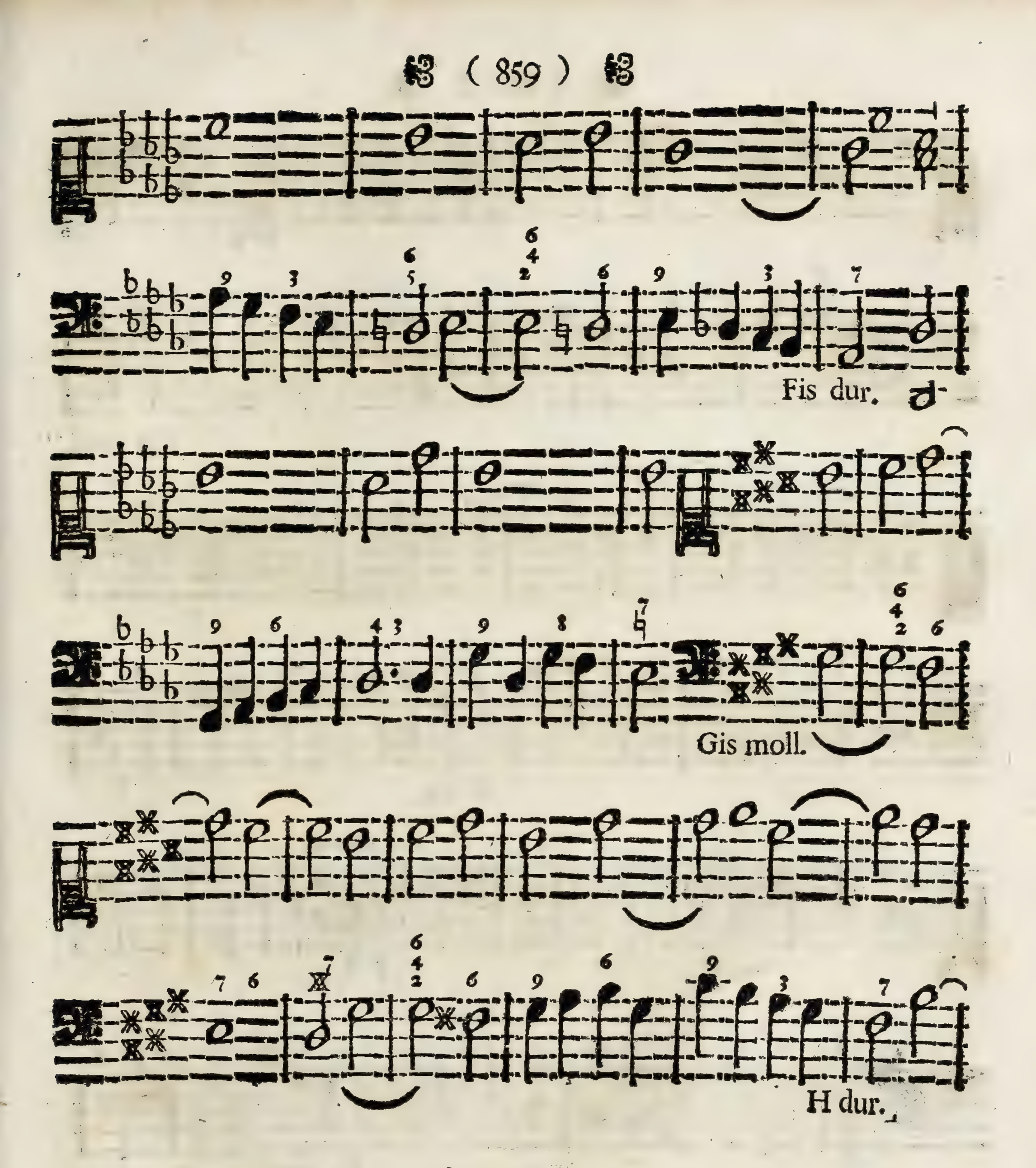
(l) Es verursachen dergleichen Circulationes modorum dem Gehöre lange nicht solche Härtigkeiten, wie man in der Cantate des vorhergehenden Capitels findet.

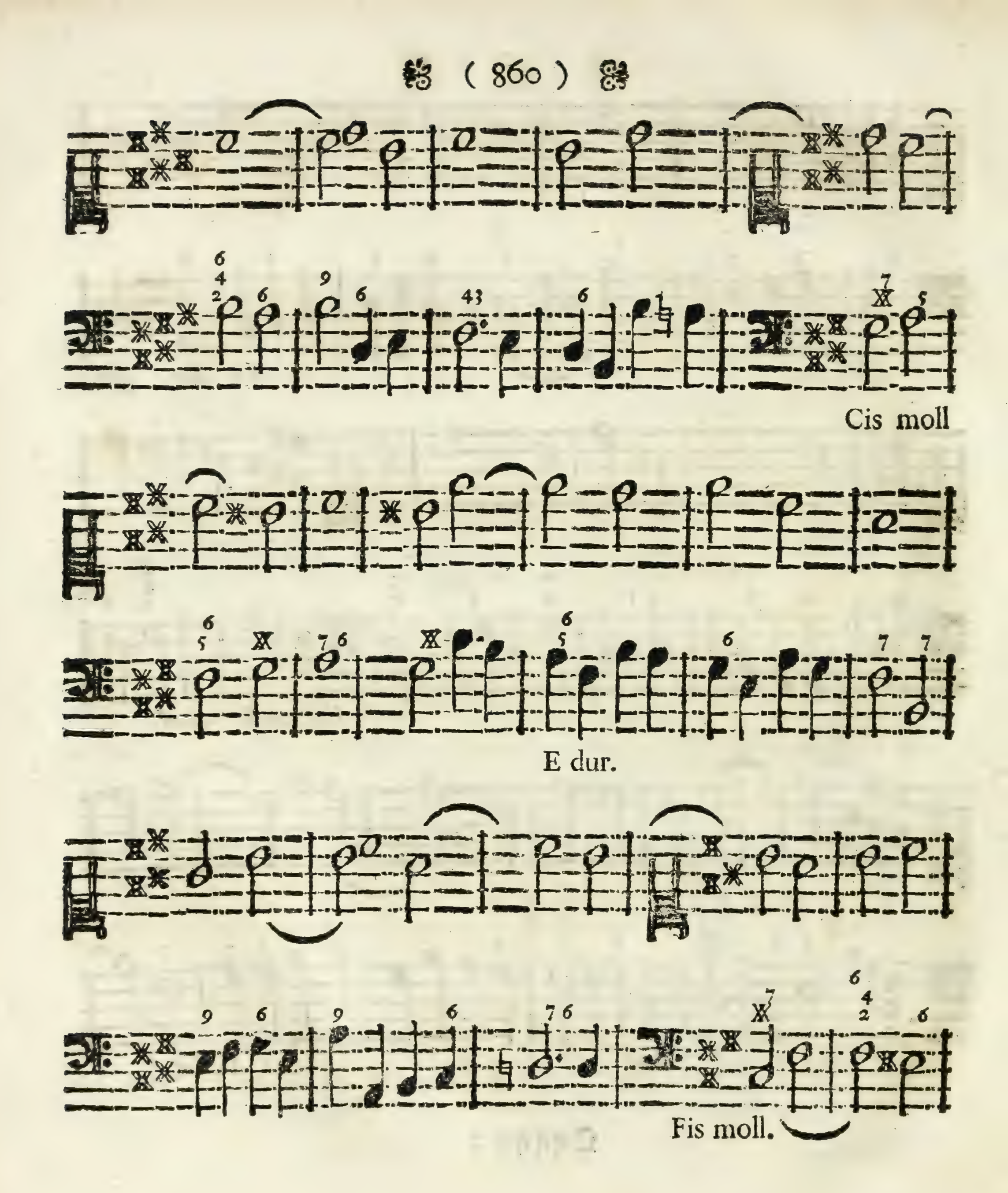
scheinenden Modi, nach eines iedweden Gehöre, besser præpariret. Dieses ist das rechte Kunst-Stück einem iedweden Satisfaction zu geben. In unsern vorgenommenen Exempeln aber müssen wir uns nothwendig aller möglichen Kürtze befleißigen. Wir gehen also weiter zum andern Exempel, und durchwandern alle Modos unseres Circuls, von dem C dur an, zur lincken Hand herum:

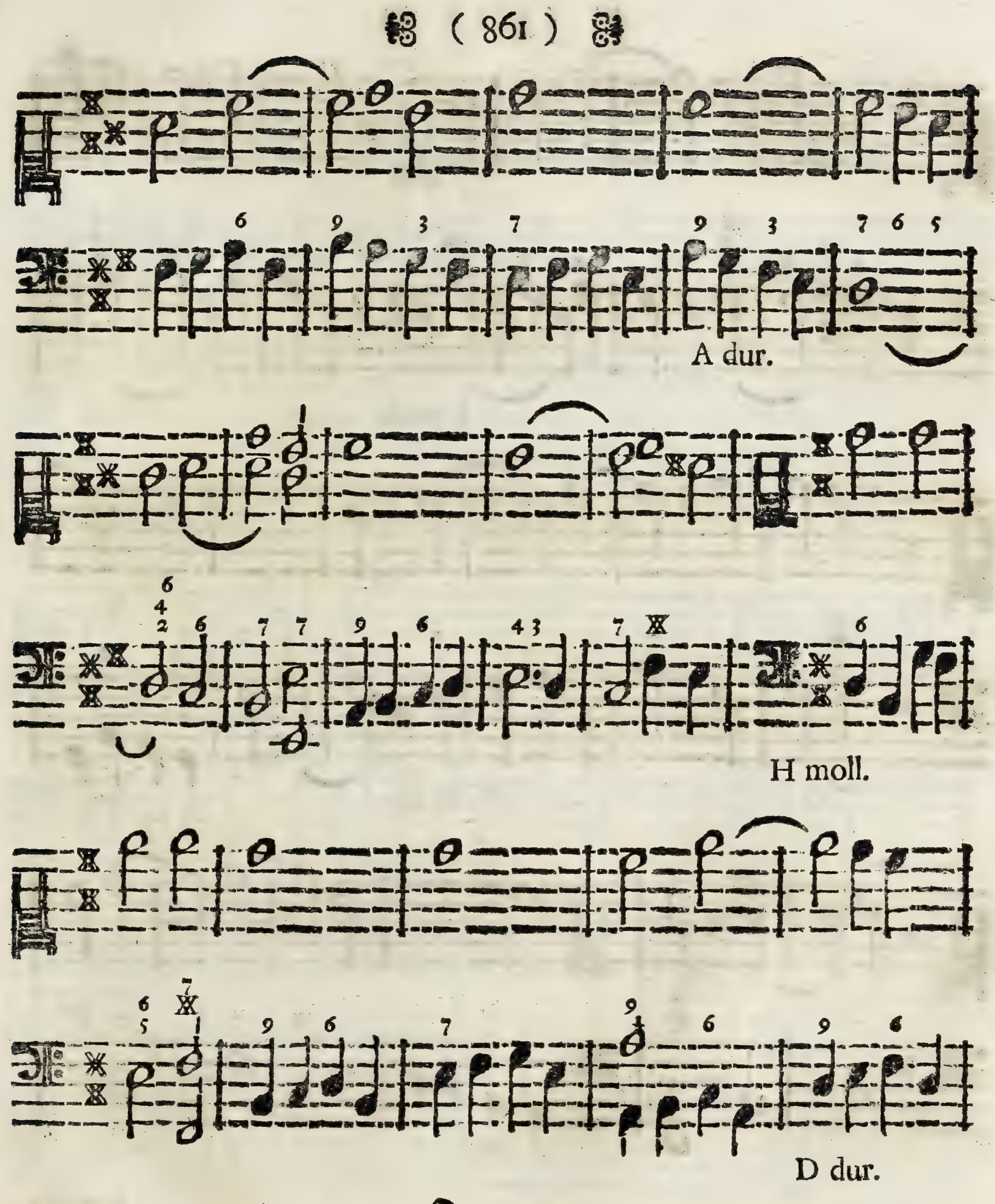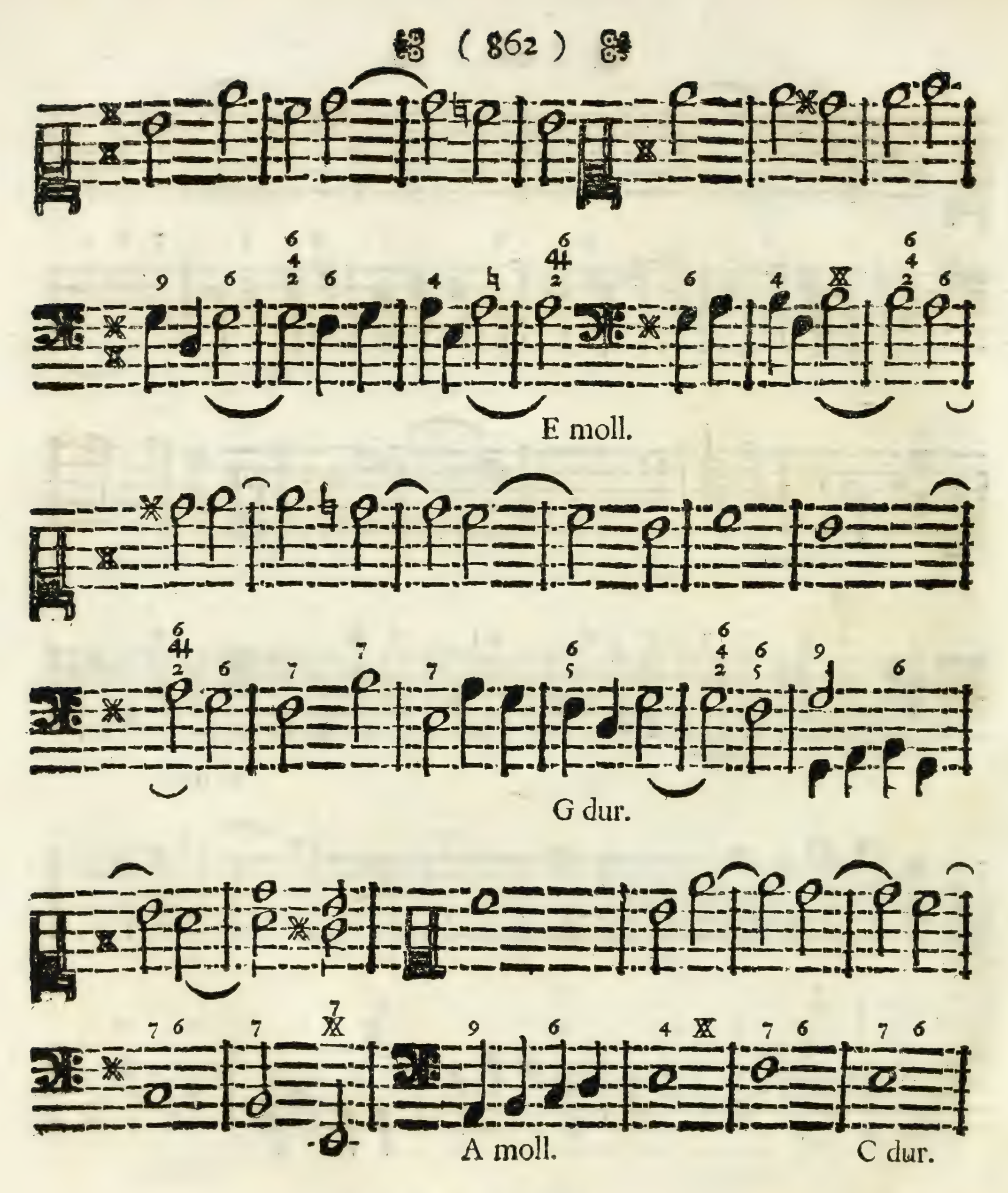



G moll.
B dur.
C moll.

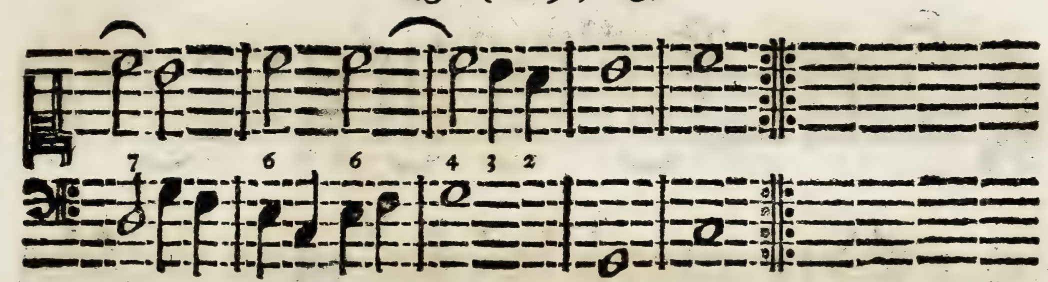

F moll.
As dur.
B moll.
Dis moll.


Fis dur.
Gis moll.
H dur.


Cis moll
E dur.
Fis moll.


A dur.
H moll.
D dur.


E moll.
G dur.
A moll.
C dur.
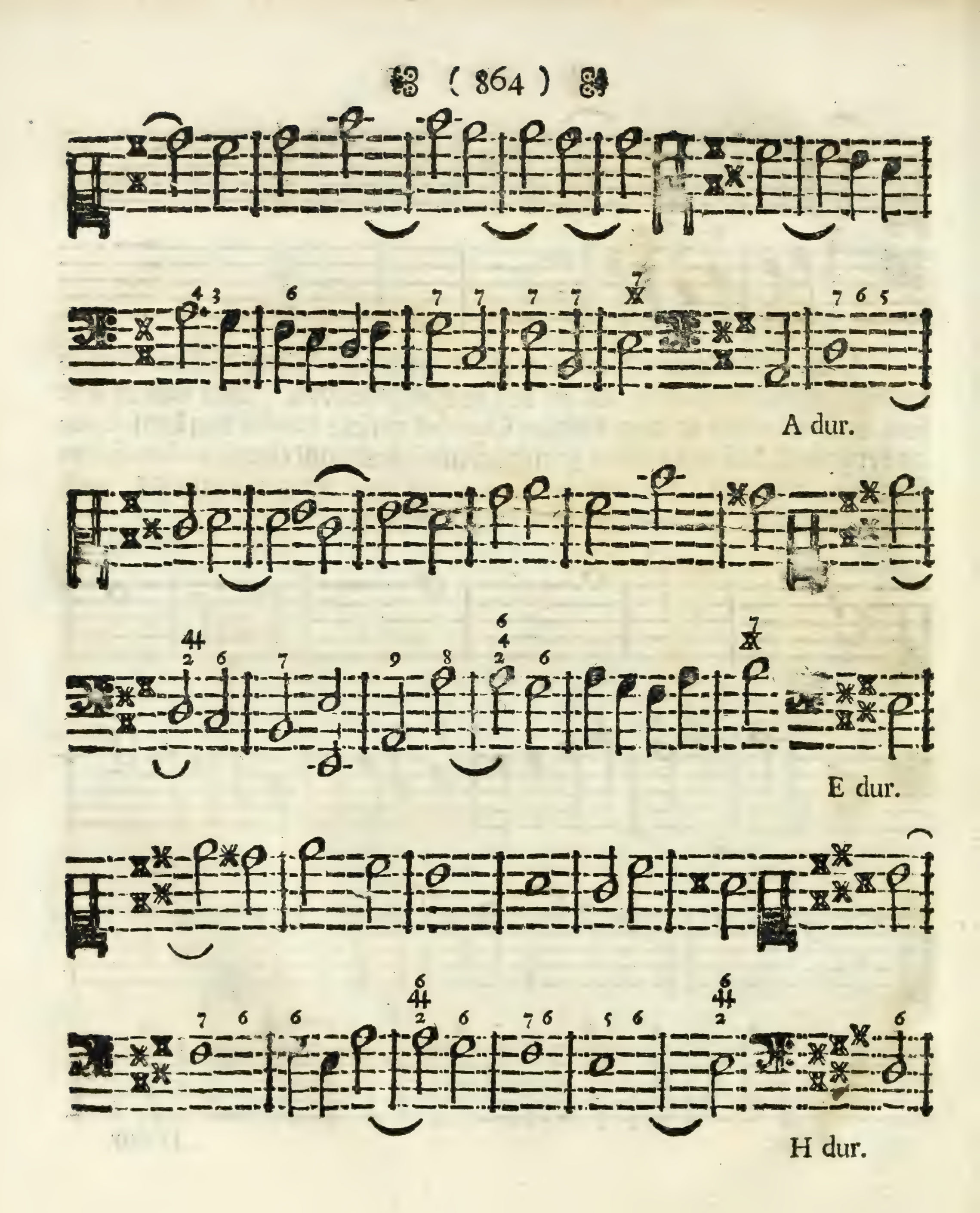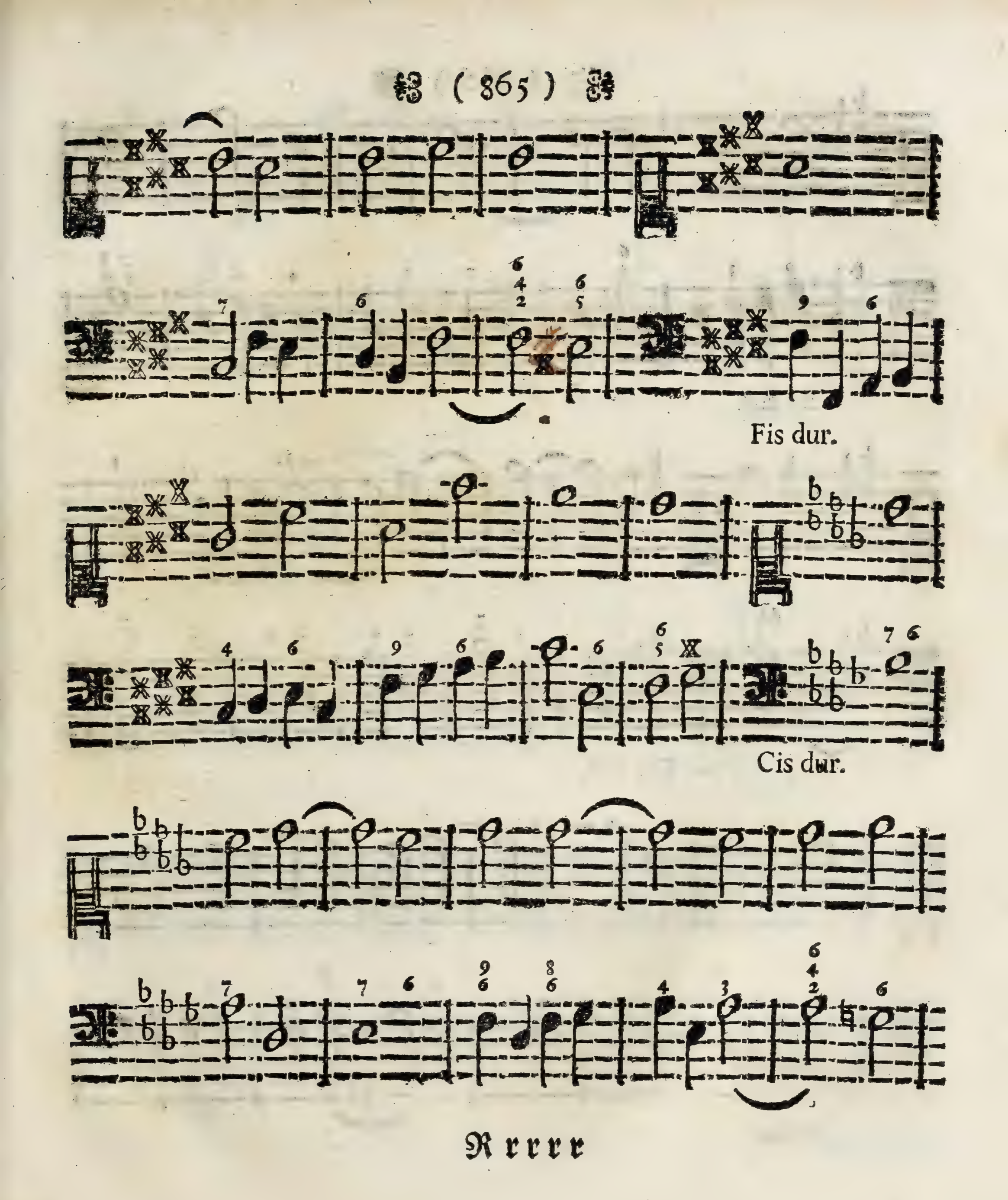


§. 13. An dieser Circulation wird ein Musicalisches Gehöre eben so wenig auszusetzen finden, als an der vorhergehenden. Also fahren wir fort, und circuliren in dem dritten Exempel unsere Modos von dem C dur an dergestalt, daß wir rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum majorum per 5tas entstehet, und solchergestalt die 12. Modi minores aussen bleiben.
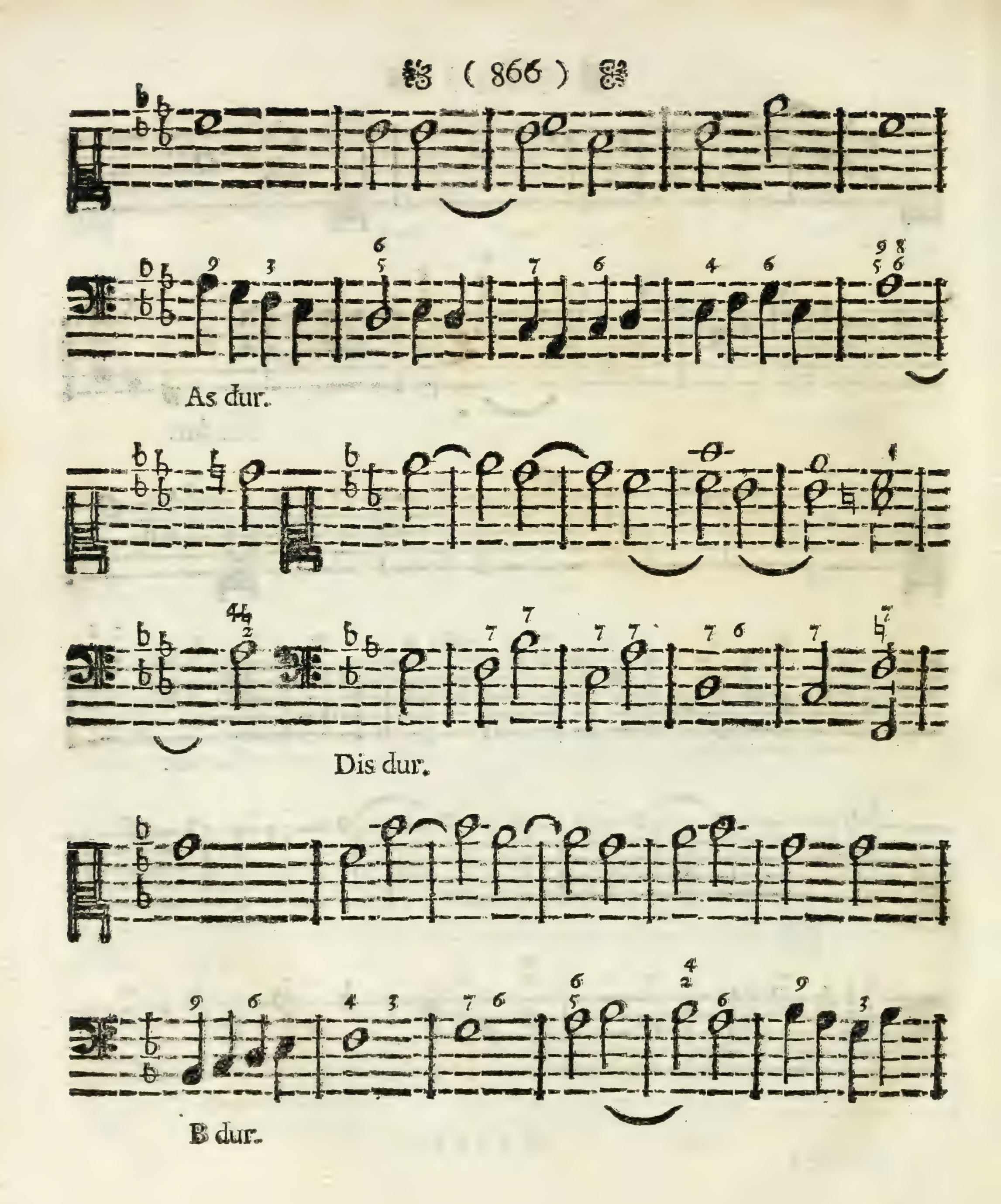
C dur.
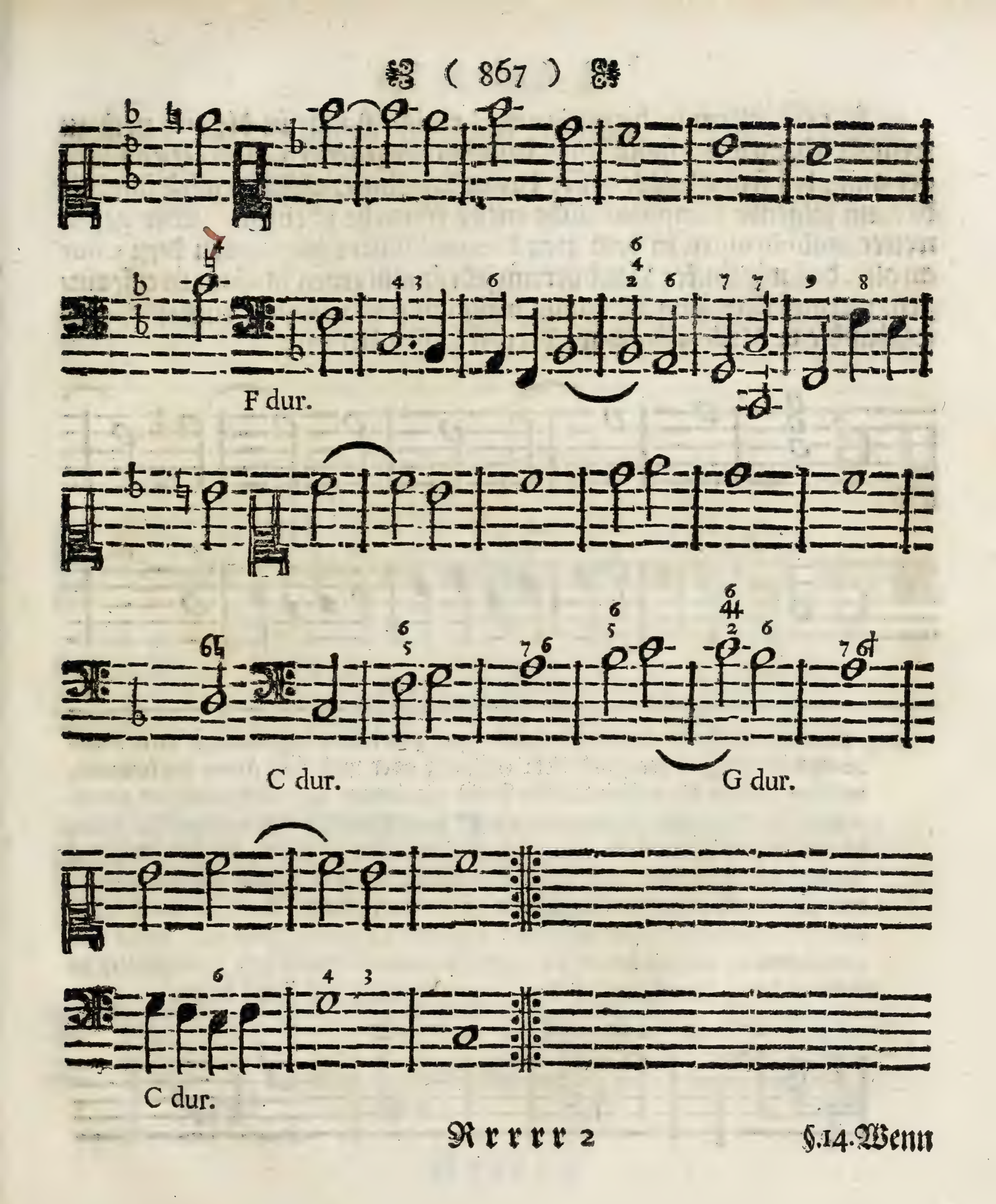
G dur.

D dur.


A dur.
E dur.
H dur.

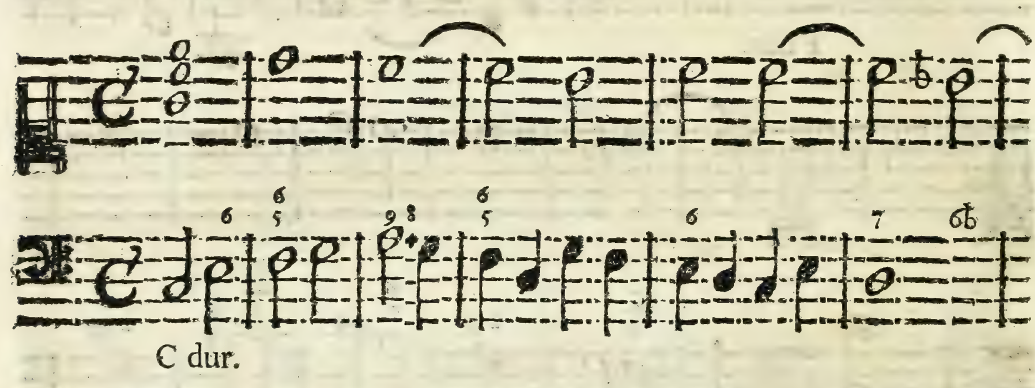

Fis dur.
Cis dur.


As dur.
Dis dur.
B dur.

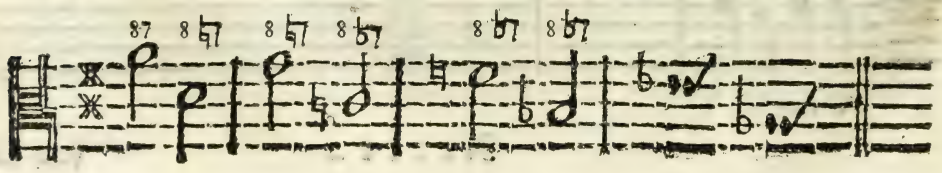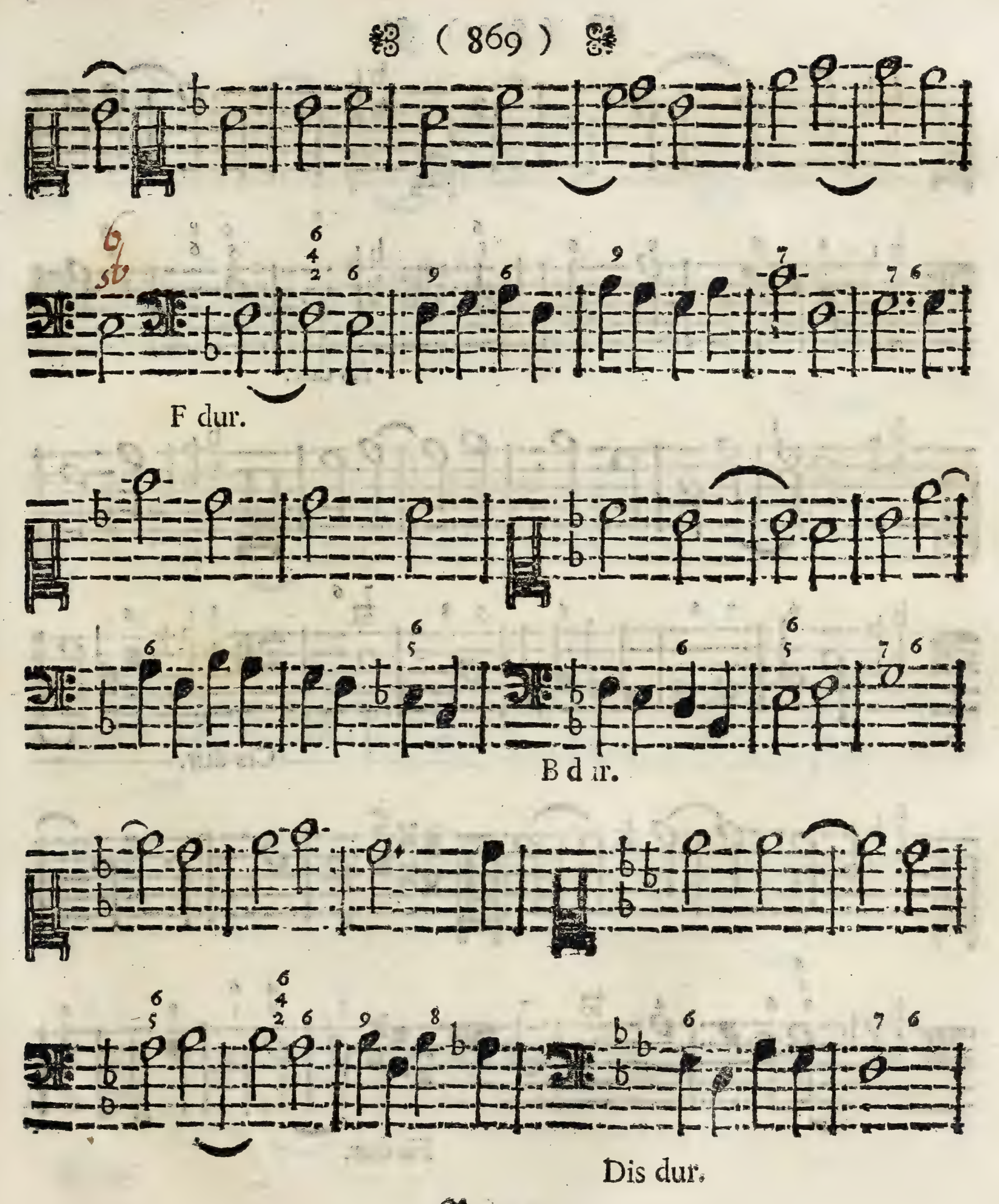


§.14.Wenn
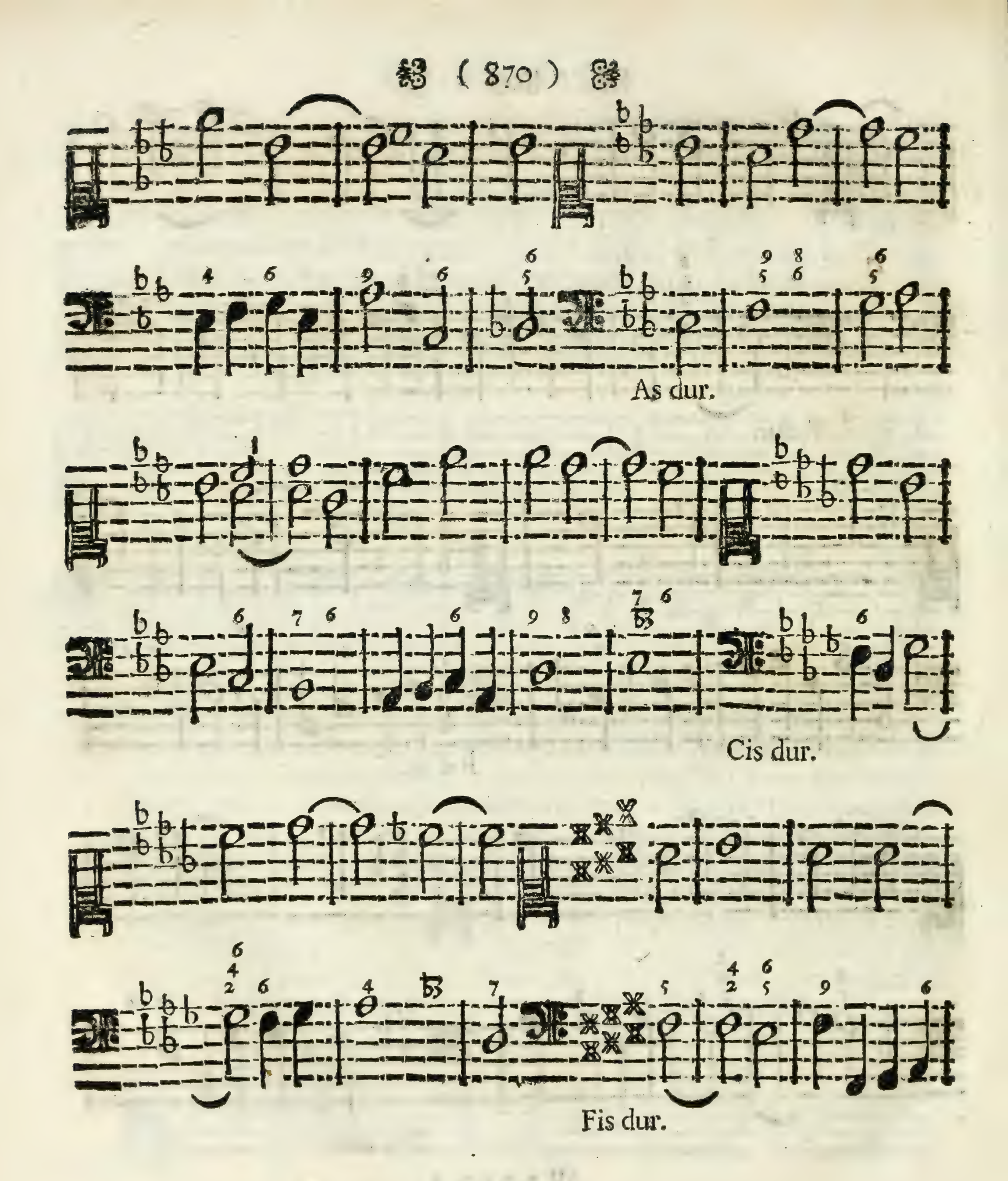
§. 14. Wem in diesen Exempel einige Gänge in die 5te, noch zu frembde scheinen, der halte sich in dem vorhergehenden Modo etwas länger auff, biß sein Gehöre besser daran gewöhnet, alsdenn wird ihm die darauff folgende Harmonie nicht mehr frembde scheinen. Wir gehen weiter, und circuliren in dem 4ten Exempel unsere Modos von dem c dur an also, daß wir lincker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen; woraus Circulatio Modorum majorum per 4tas (m) entstehet, und folgbar die 12. Modi minores wiederum aussen bleiben:

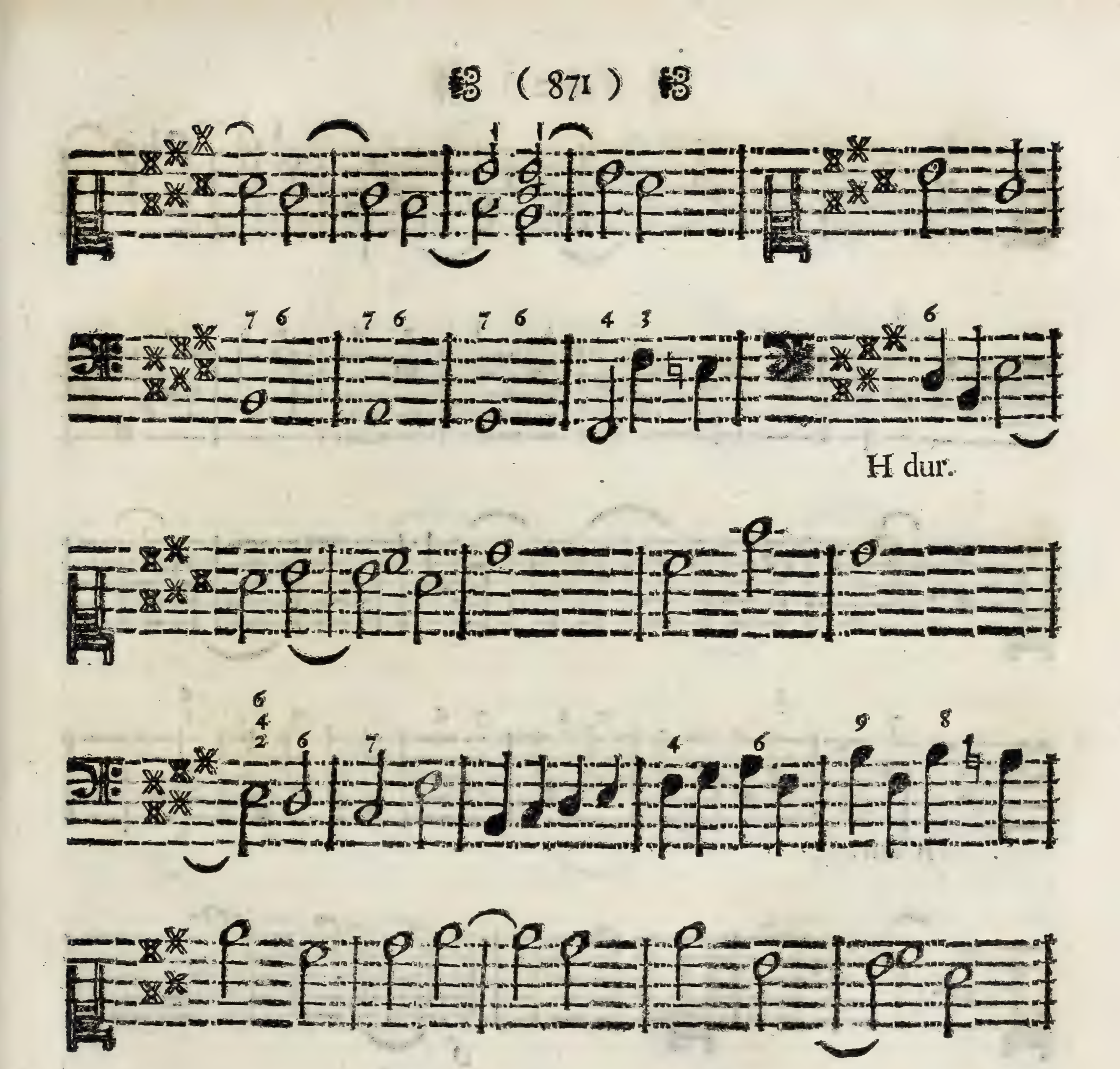


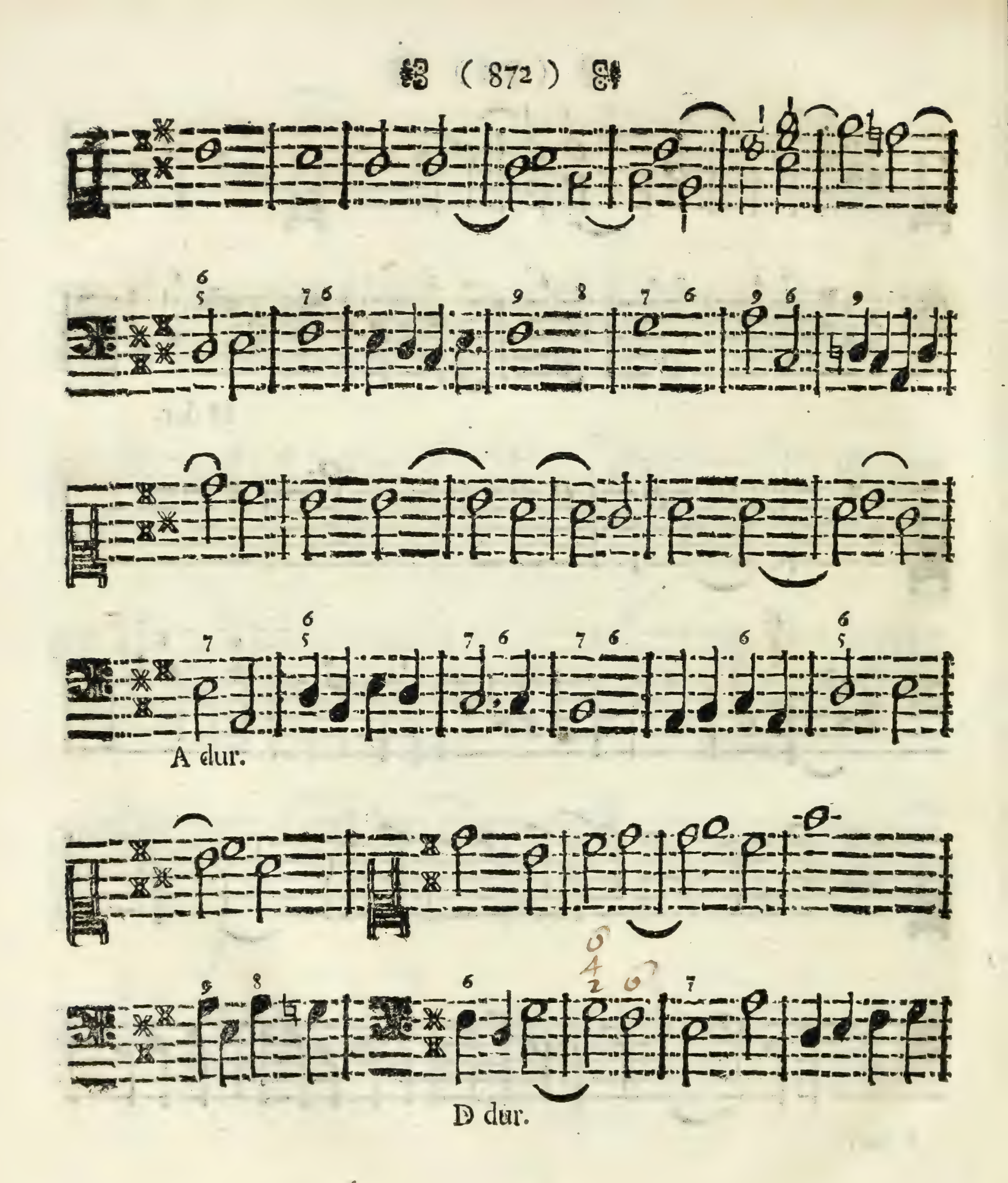
(m) Uber des Kircheri bekandte Circulation per 4tas haben insonderheit viele Autores von langer Zeit her gearbeitet: es ist mir aber noch kein Autor vorkommen, welcher anders, als auff eine leichte Arth, mit eintzeln Accorden (worüber gemeiniglich die Harmonie der Signaturen 8 ♭7 variret wird) per 4tas procediret hätte, ohne einem eintzigen Modo seine eigene Modulation zu geben, wie wir in diesen Capitel mit allen unsern Circulationibus thun; welches gleichwohl etwas mehrers sagen will, und zu vollkommener praxi unentbehrlich ist. Jn einem Concert des berühmten Vivaldi findet sich folgende Circulatio Modorum major. per 4tas, davon ich ohngefehr nur die ersten fundamental-Noten des, piano spielenden Bassettes hersetzen will, weil ich das Concert nicht bey der Hand habe:
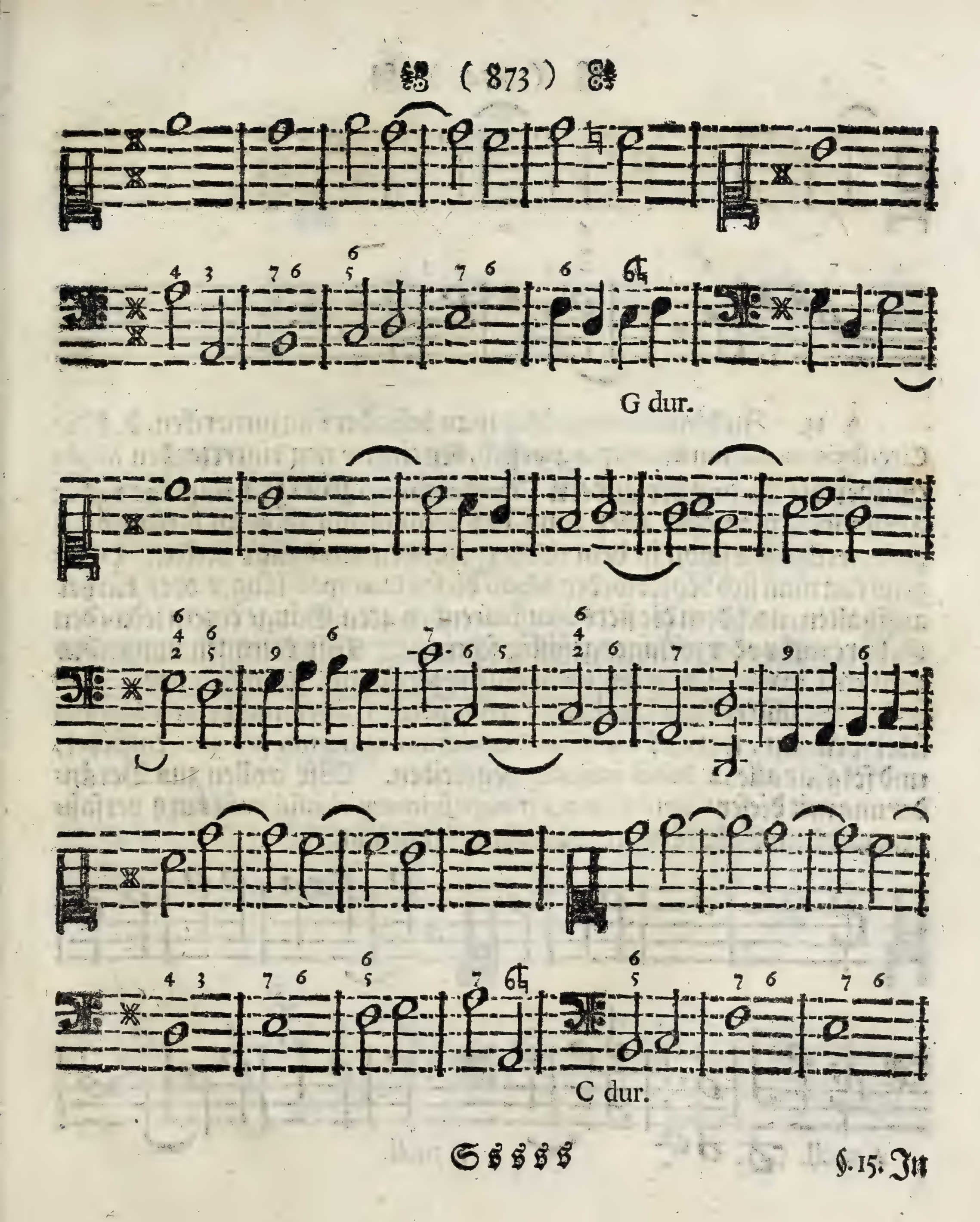



F dur.
B dur.
Dis dur.

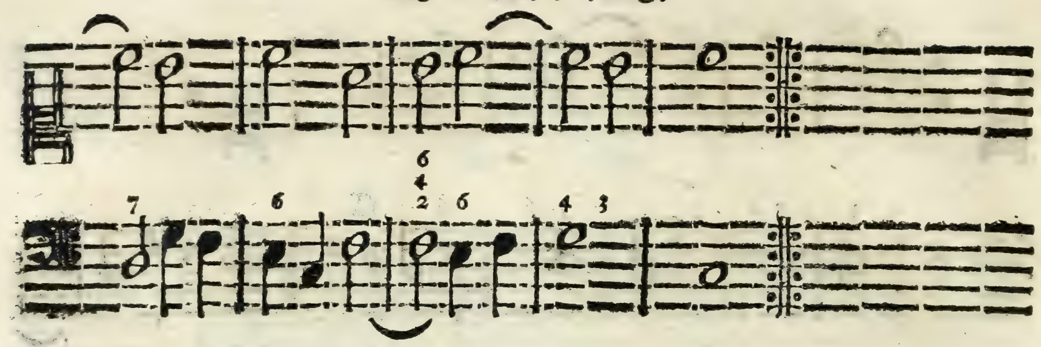

As dur.
Cis dur.
Fis dur.


H dur.
E dur.
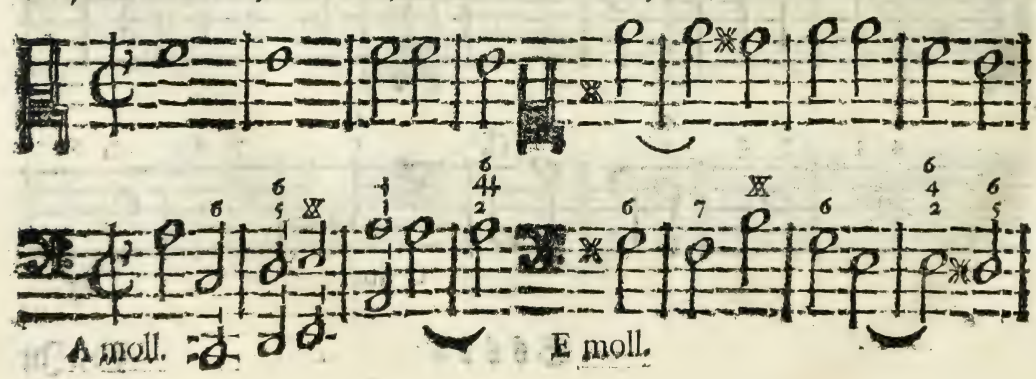

A dur.
D dur.
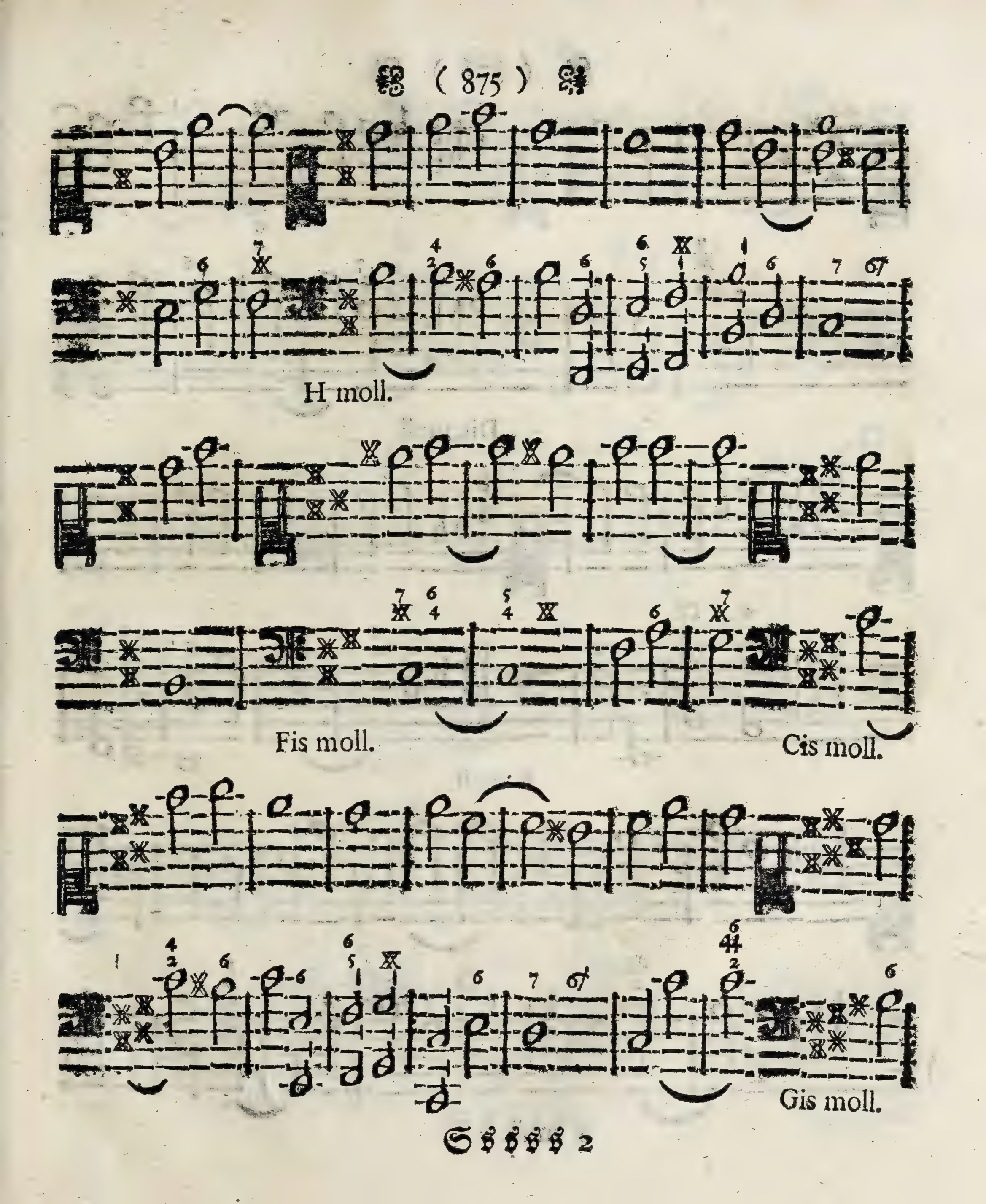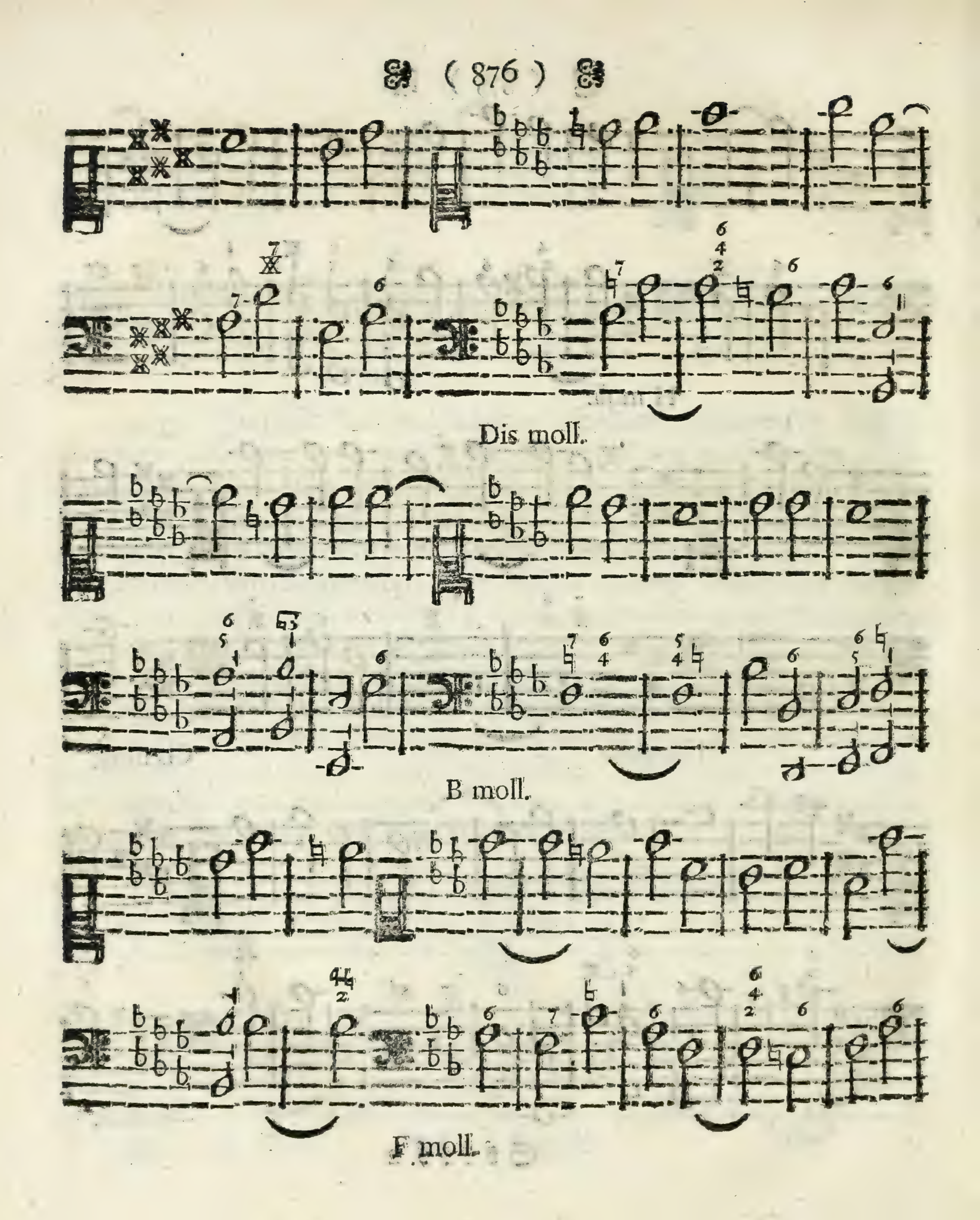


§. 15. In
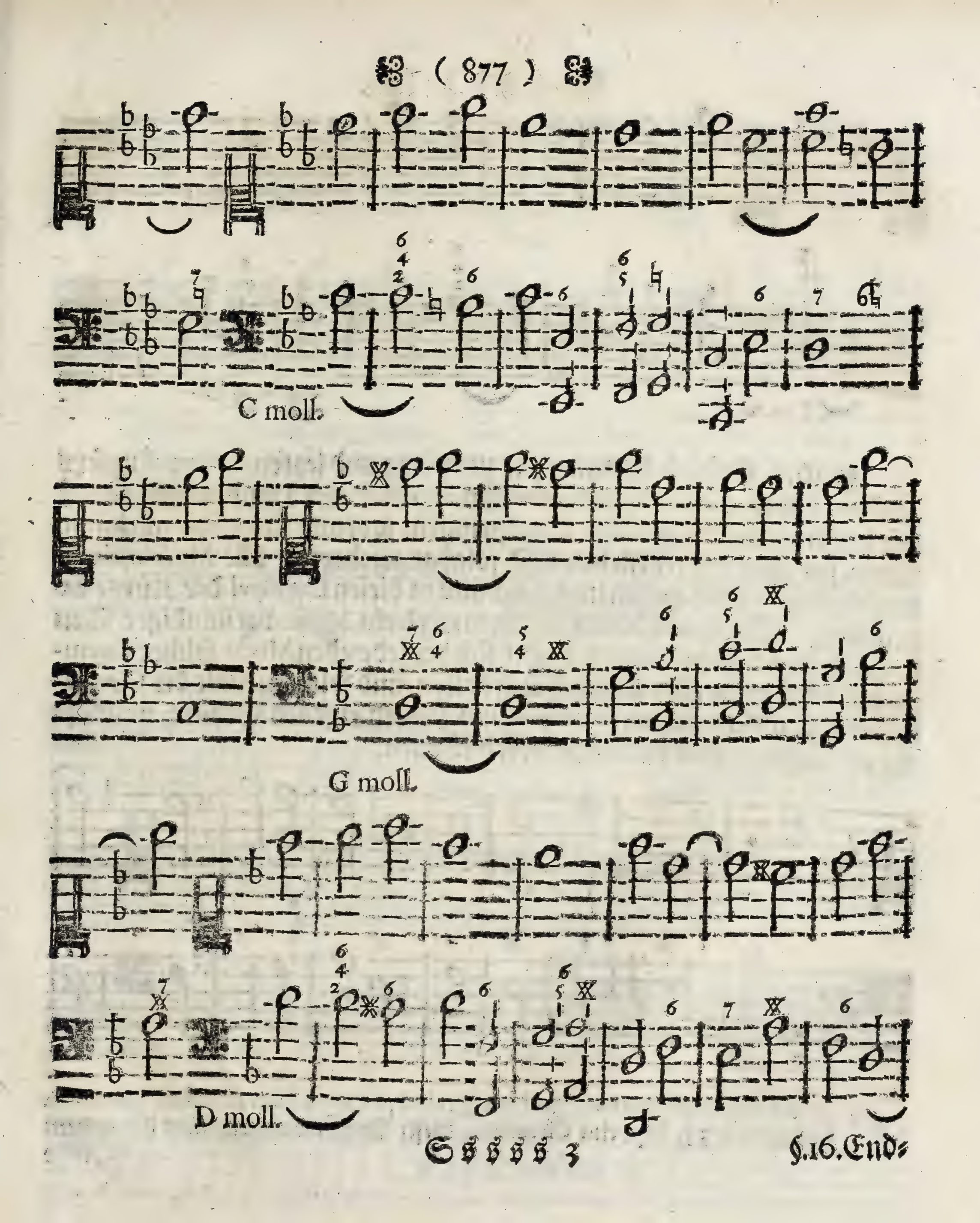


§. 15. In diesen Exempel hat man besonders anzumercken, daß die Circulatio modorum major. per 4tas sich, bey einem neu eintretenden Modo (wieder die Natur aller andern Circulationum) jederzeit umb die rechte 4tam modi, niemahls aber umb das Semitonium modi zu bekümmern habe, weil dieses schon in dem vorhergehenden Modo mit stecket. Ubrigens kan man sich bey jedweden Modo dieses Exempels länger oder kürtzer auffhalten, nachdem die stets continuirenden 4ten-Gänge einem jedweden Gehöre mehr oder weniger gefällig scheinen. Wir kommen nunmehro zum 5ten Exempel, allwo wir von einem Modo min. nehmlich von A moll anfangen, und rechter Hand des Circuls herum, jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minorum per 5tas entstehet, und folgbar alle 12. Modi majores wegbleiben. Wir wollen zur Veränderung mit dieser Circulation per transpositionem clausularum kurtz verfahren, und dem Gehöre dabey keine Gewalt anthun.

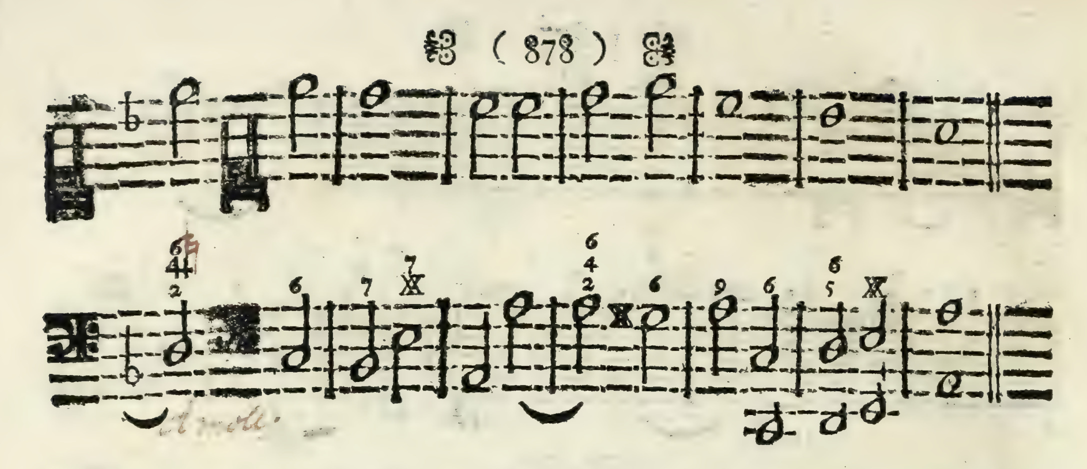



H moll.
Fis moll.
Cis moll.
Gis moll.

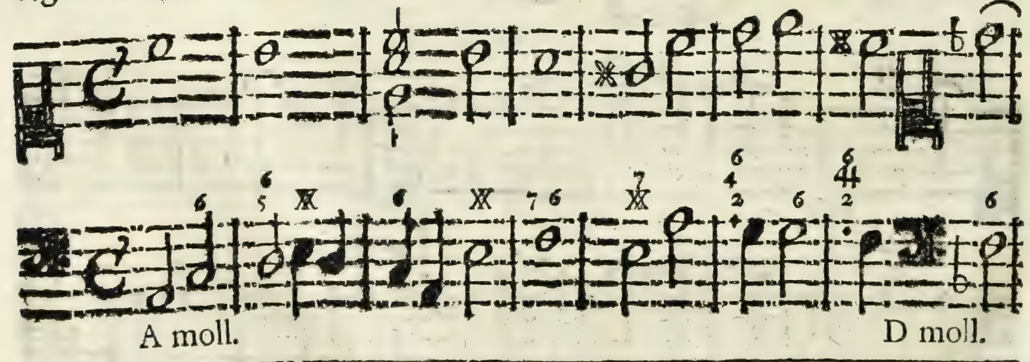

Dis moll.
B moll.
F moll.



§.16.End=

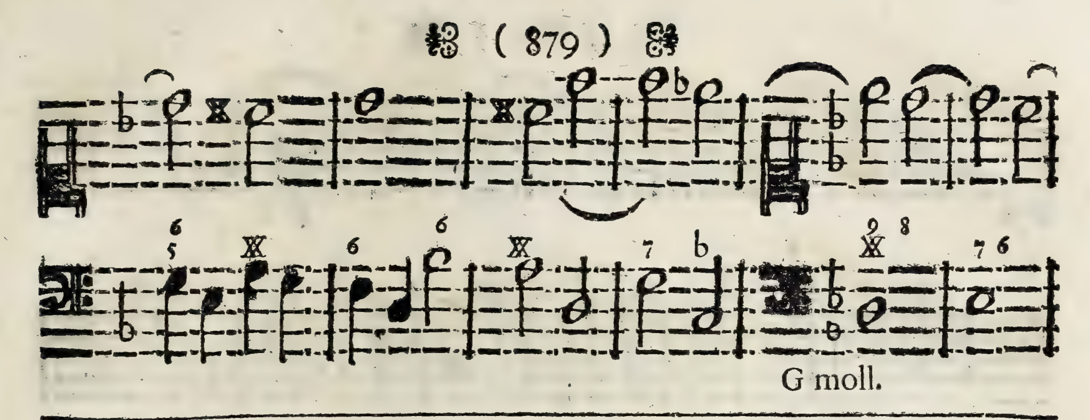


§. 16. Endlich kommen wir zum 6ten und letzten Exempel unsers Alla breve, und circuliren die Modos von a moll lincker Hand herum, so daß wir jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minor. per 4tas (n) entstehet, und folgbar wiederum alle Modi majores wegbleiben. Wir wollen uns gleichfals in diesen Exempel der Kürtze befleißigen. Denn aus dem bißherigen wird ein Music-verständiger schon so weit haben einsehen lernen, daß er sich bey jedweden Modo solcher Exempel von selbst mehr oder weniger auffhalten, und solchergestalt die Circulationes nach unsern obigen principio und seinem eigenen Gehöre, willkührig verlängern, oder verkürtzen wird können.
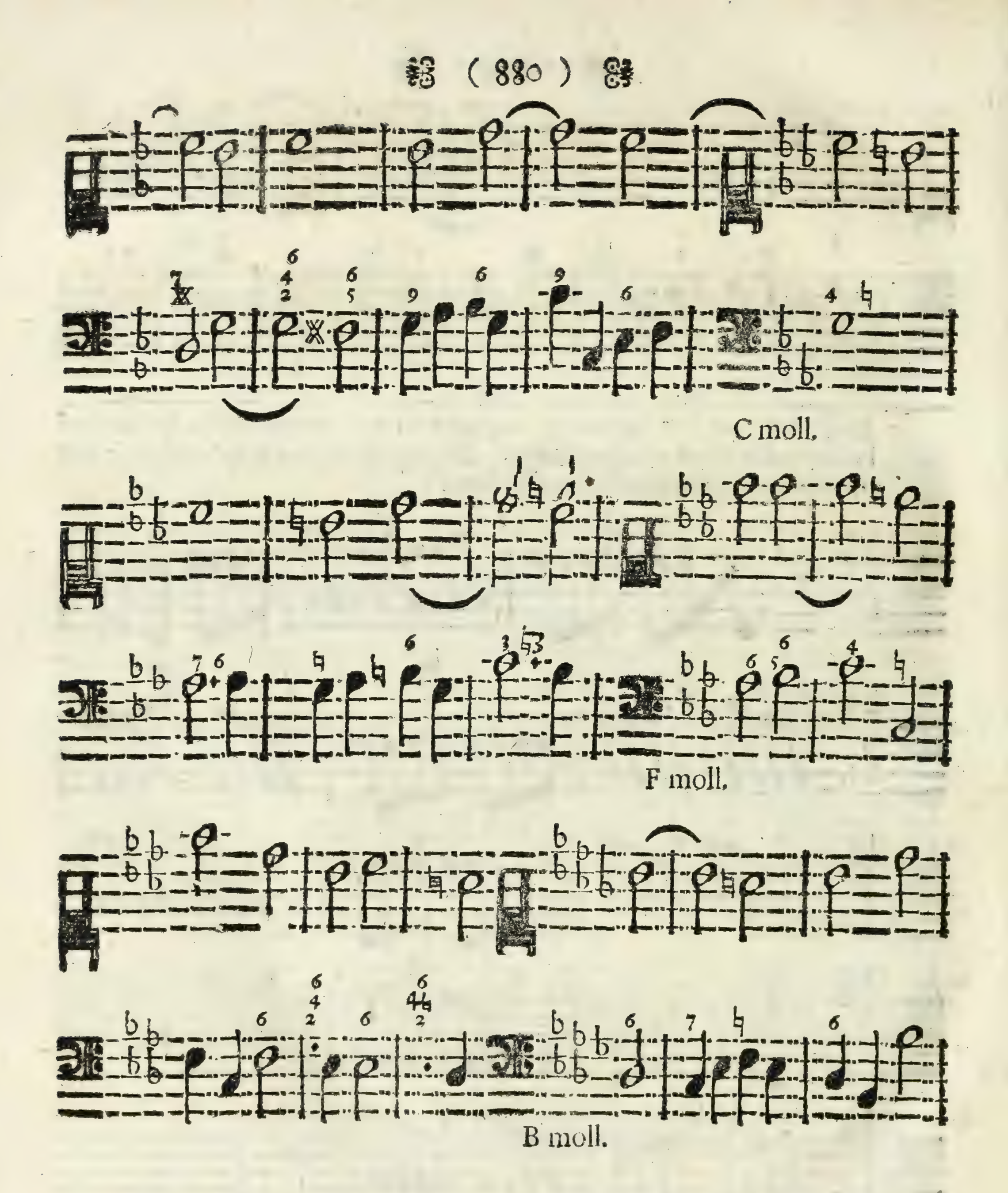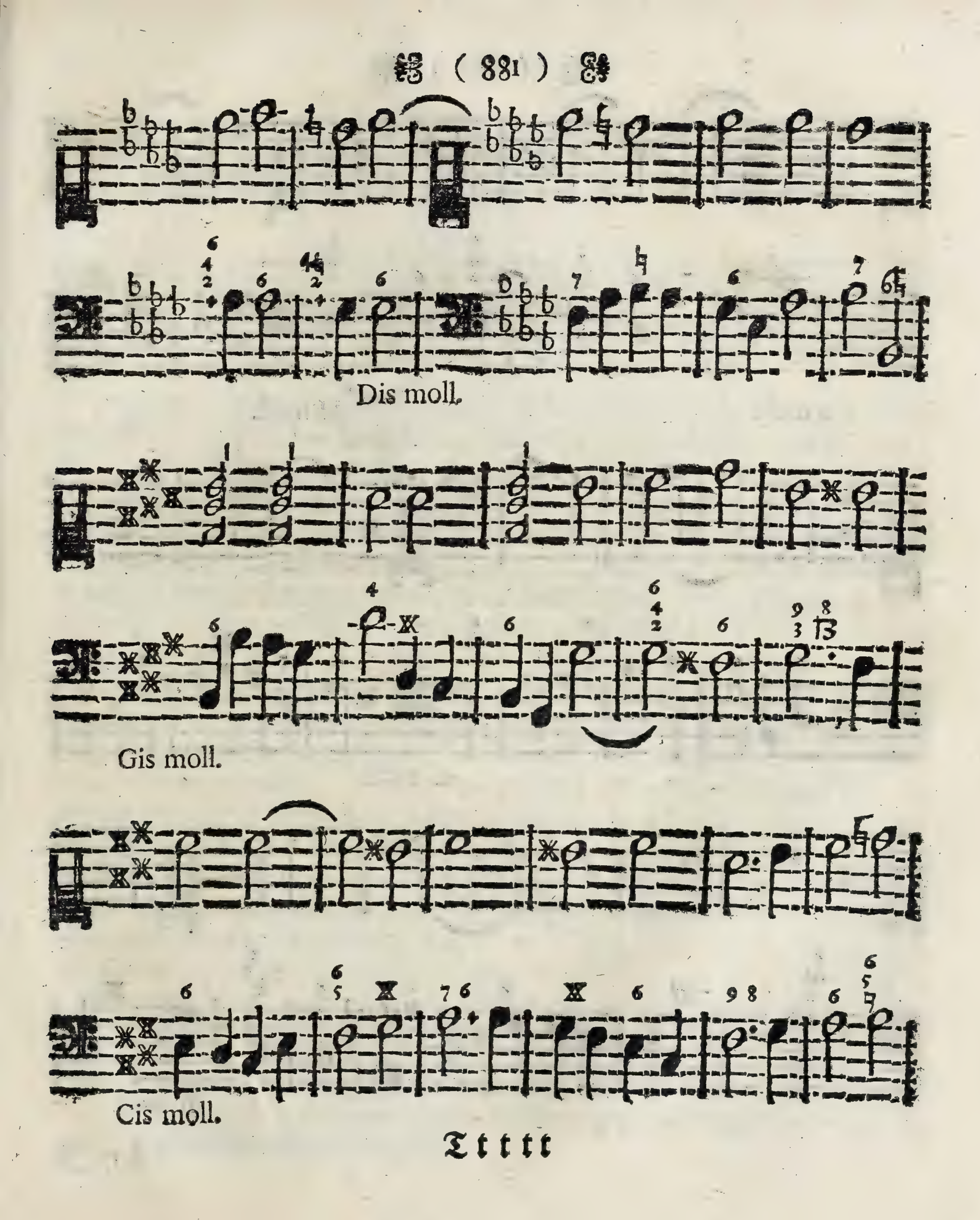


(n) In der öffters gedachten Organisten-Probe des Herrn Capellmeisters Mattheson findet sich p. 38. seqv. eine Circulation dieser Arth, wobey die, über der andern
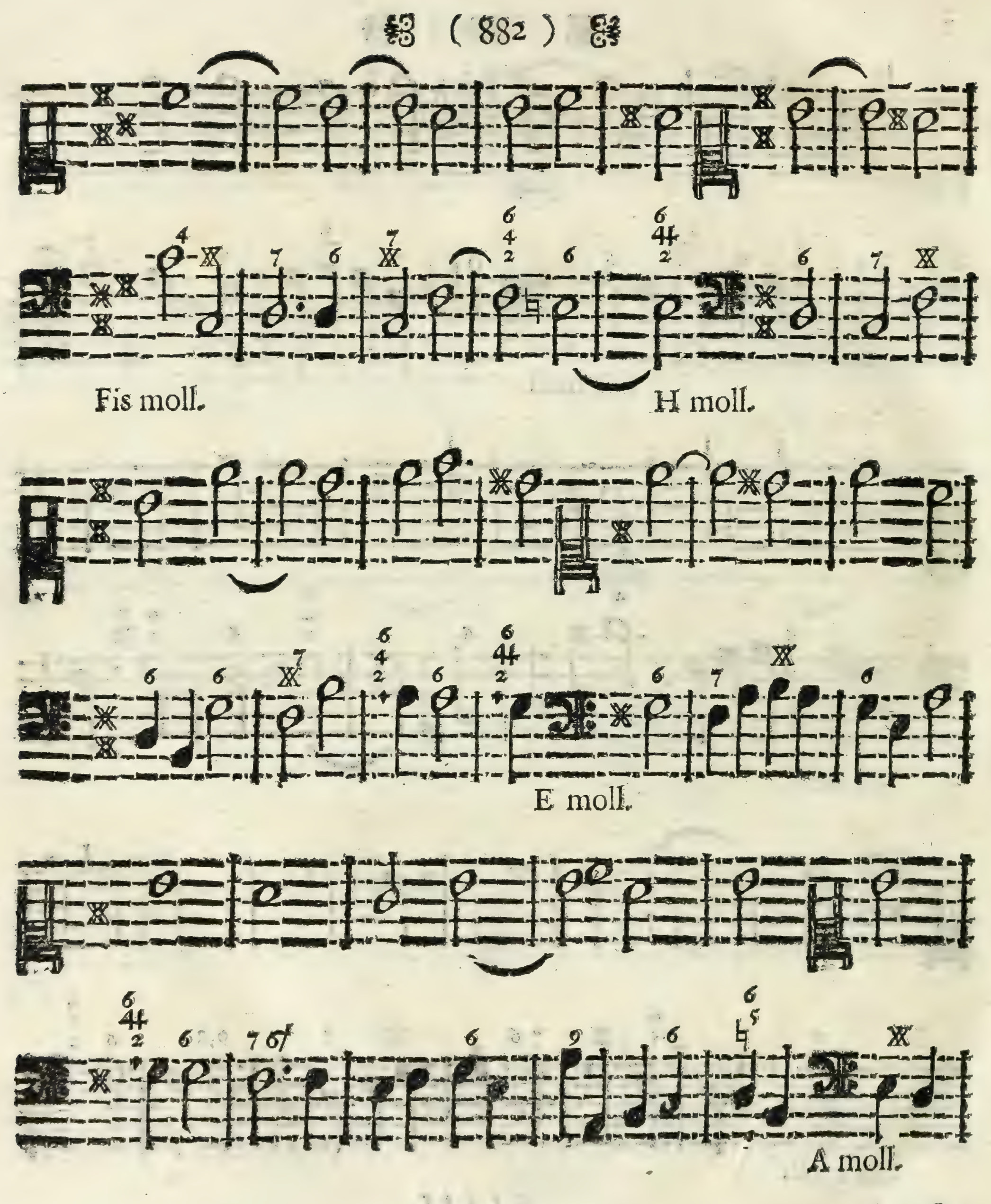
Helffte

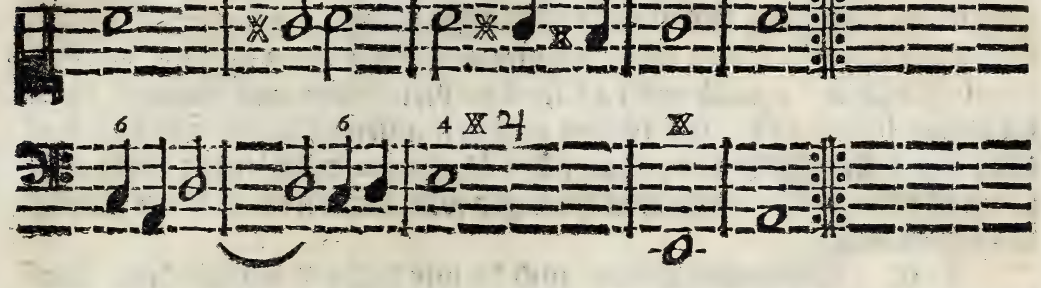


Helffte des Tactes angegebene 3. maj. jederzeit das unentbehrliche Semitonium des folgenden Modi min. ausmachet. Es gehet diese piece aus dem F moll, und nimmet die Circulation also ihren Anfang:


C moll.
F moll.
B moll.


Dis moll.
Gis moll.
Cis moll.


Fis moll.
H moll.
E moll.
A moll.



§. 17. In dieſen Exempel wird man obſerviren, daß die Circulatio modorum min. per 4tas, bald durch das Semitonium, bald durch die 6tam min. bald auch durch die rechte 4te (welcher aber das Semitonium und 6ta min. modi iederzeit nachfolgen) in neue Modos einzutreten pfleget. Nachdem wir nun ſolchergeſtalt unſere vorgeſetzten 6. Circulationes modorum nach unſern oben zum Grunde geſetzten 2. Haupt-Principiis zu Ende gebracht, ſo fraget ſich nunmehro, ob es nicht möglich ſey, alle 24. Modos unſers Circuls dergeſtalt zu durchwandern, daß man jedesmahl 2. Modos zugleich überſpringe? Antwort: Wir haben ſchon oben in der Nota (i) die 4. auſſerordentlichen Caſus vorgeſtellet, welche aus dergleichen Uberſpringung zweyer Modorum entſtehen, und hieraus folget der Schluß, daß es ſehr ſchwehr, ja gar impracticabel falle, dergleichen Circulation aller Modorum anzuſtellen. Denn ob man gleich den erſten Sprung über 2. Modos mit guter Arth wagen kan (welches guten Practicis nichts neues iſt); ſo kan man doch nicht wohl einen ſolchen Sprung über die 2. folgende Modos wiederhohlen, ohne dem Ohre einen empfindlichen Stoß zu geben. Sprünget man gar das dritte mahl über andere 2. Modos, ſo fället es dem Gehöre gantz unerträglich, ratio: Die Species Octavarum werden zu jähling verändert, und je mehr man frembde b ✕ oder ♮ dem Gehöre auff einmahl (o) auffdringet, welche es doch vorhero nicht gehöret hat,

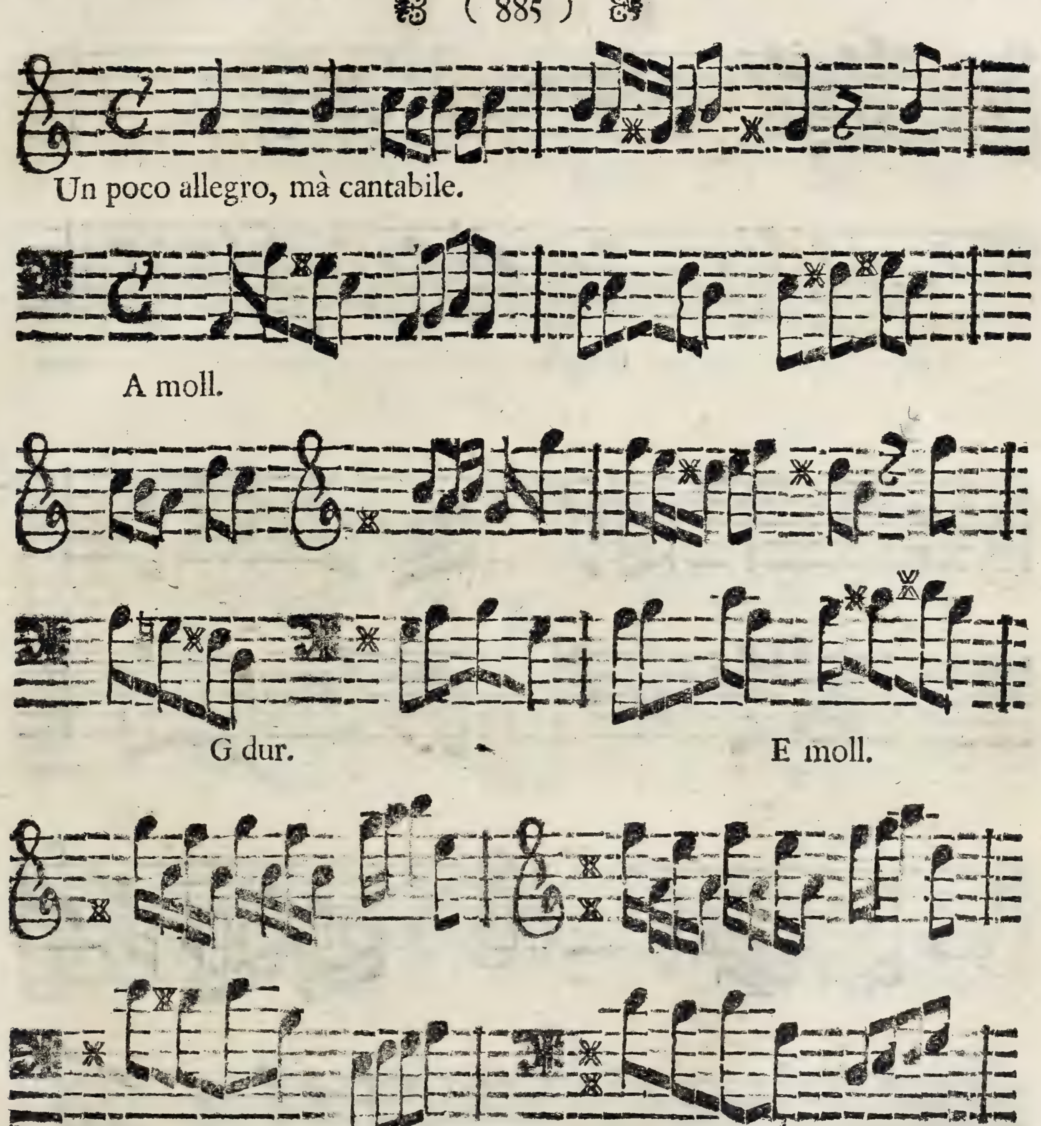
(o) Wir haben oben gezeiget, daß je weiter man in unſern Circul rechter und lincker Hand fortgehet, je mehr vermehren ſich die vorgezeichneten ✕ und b. der Modorum nach der ordentlichen Zahl.
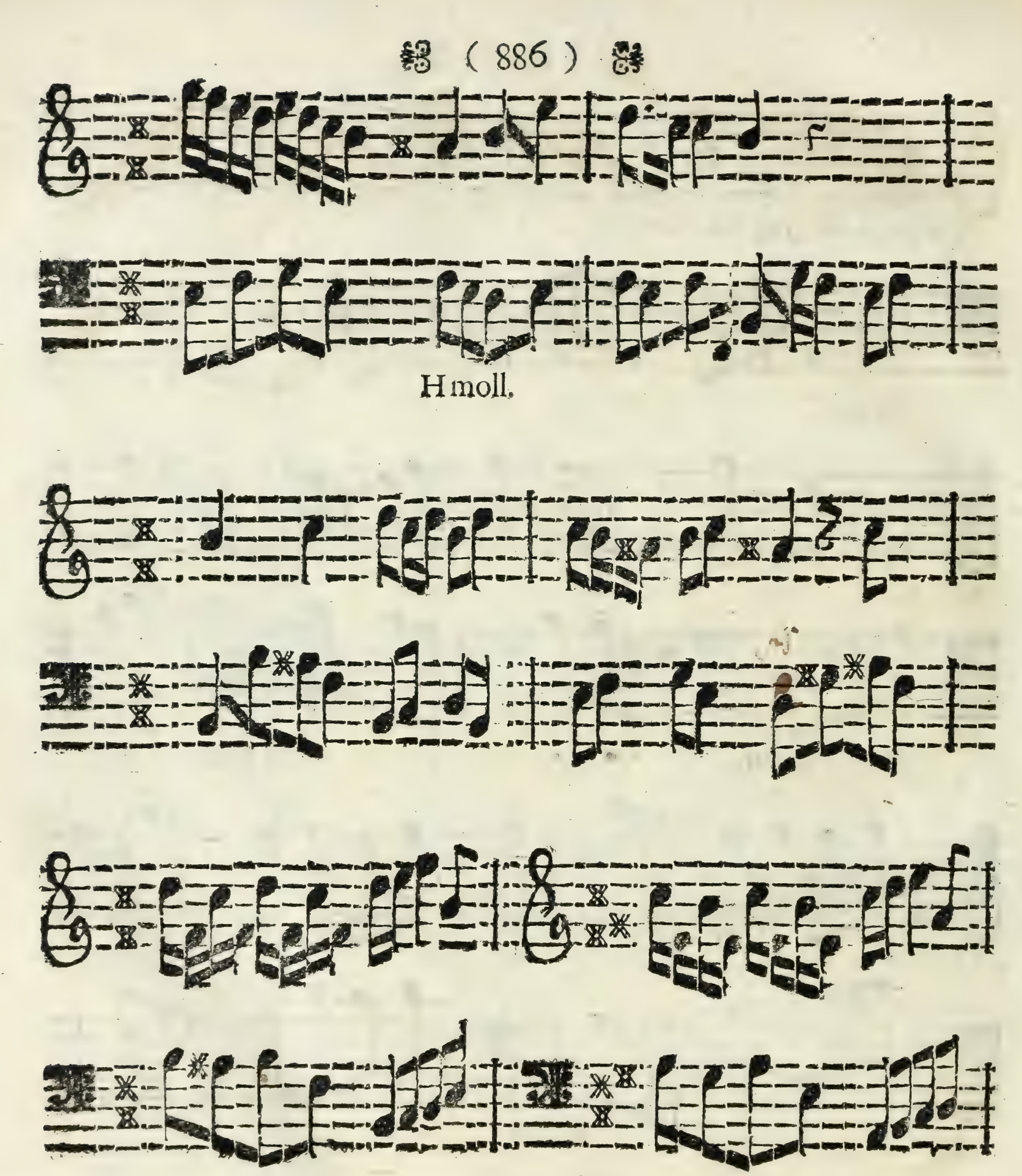
je unleidlicher fället ihm dergleichen gewaltsame Veränderung. Ja eben daher haben alle consonirende (bißweilen auch dissonirende) harte Sätze der Compositorum ihren Uhrsprung, weil sie zu jähling aus dem Modo gewichen, i. e. nach unsern Circul zu viel Modos auff einmahl übersprungen haben (p). Es bleibet also bey unsern Haupt-Principio, daß man bey ordentlicher Circulirung der Modorum nicht leichte mehr, als einen Modum auff einmahl überspringen solle, wofern man Natur gemäß verfahren will.

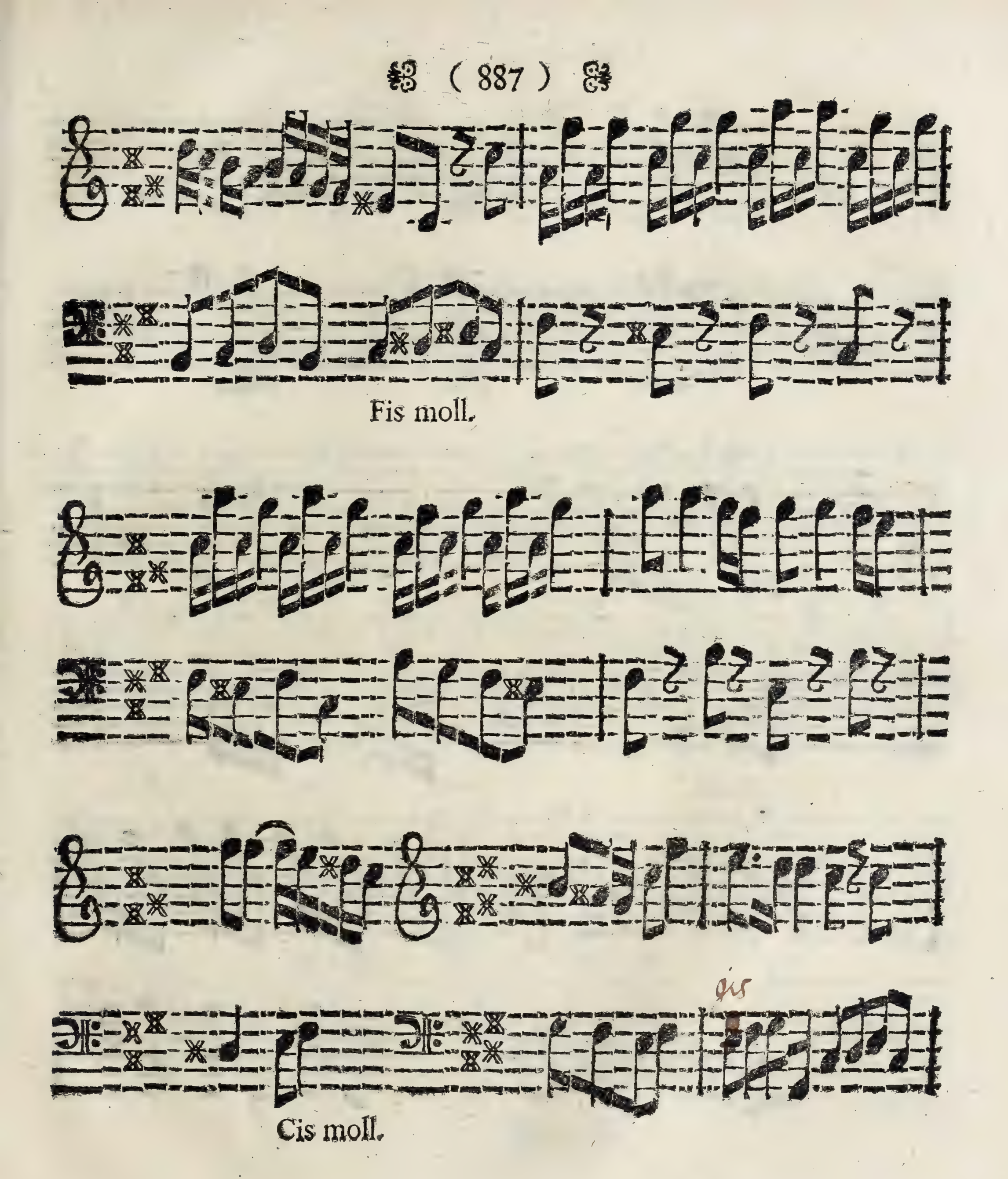
§. 18. Wir gehen weiter, und da wir bißhero verschiedene Proben der Circulation aller Modorum, in dem vollstimmigen pathetischen Allabreve gesehen; von welchen stylo man zwar oben gedachter massen, sicher auff alle die übrigen stylos schliessen kan: so möchten doch manche Liebhaber vielleicht auch eine würckliche Probe vor denen Augen zu haben verlangen, daß sich eben dergleichen Circulationes im stylo figurato, und in wenig Stimmen practiciren lassen. Diesen zu gefallen wollen wir annoch folgendes Exempel beyfügen, darinnen wir unsern Circul von dem a moll an, rechter Hand herum, nur mit 2. Stimmen, ohne einiges andere Accompagnement durchwandern, und dabey der Fantasie die Freyheit lassen wollen, daß sie bald gradatim, bald mit Uberspringung eines Modi verfahren möge, nachdem es der Einfall, und die Modulation mit sich bringen wird. (q)

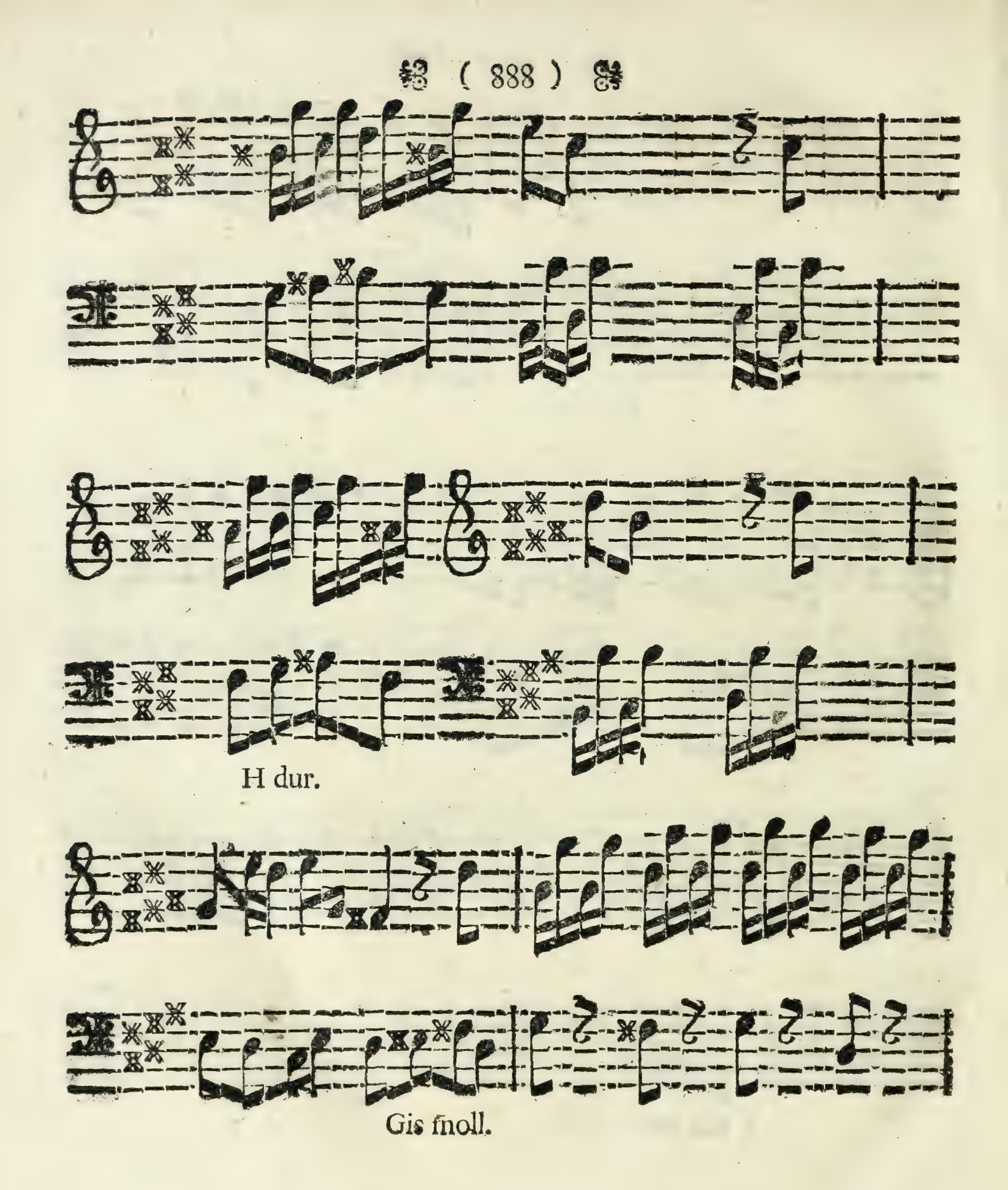
(p) Die c. 1. huj. Sect. erklährte Verwechselung der musicalischen Generum gehöret auch hieher;

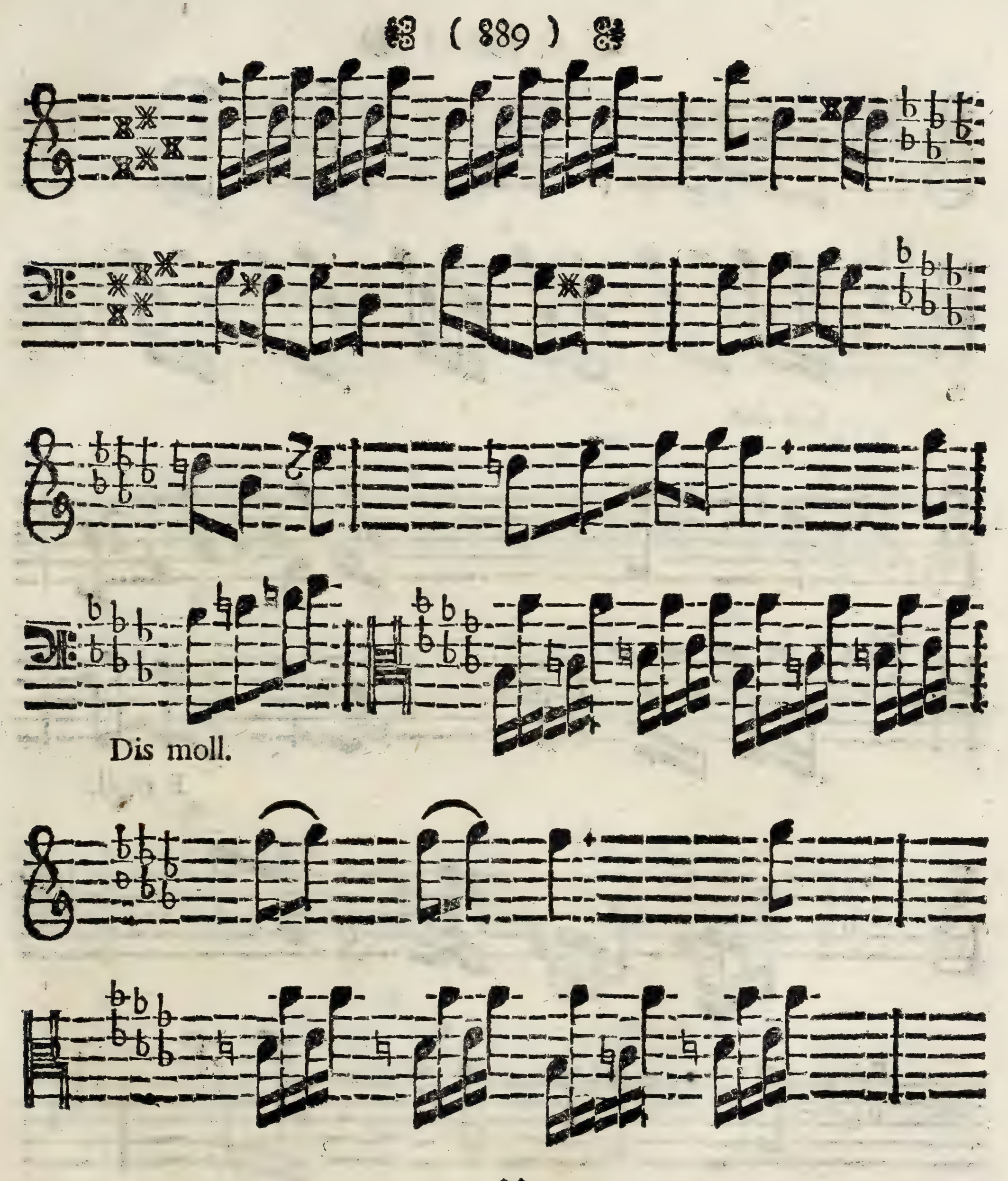
(q) Dieses ist in praxi die beste Arth, in abgelegene modos auszuweichen, oder alle 24. Modos lincks und rechter Hand zu circuliren, ratio: Es behält solchergestalt die Invention, der Gusto und die Ausarbeitung des Componisten die völlige Freyheit, nach Gefallen und ohne gezwungenes Wesen zu operiren. Zumahl wenn man sich auch noch dieser nützlichen Freyheit dabey bedienen will, daß man nicht iederzeit (wie in allen obigen Exempeln zur Probe geschehen müssen) in dem Circul gerade fort durch die Modos gehe, sondern nach Anleitung unserer Fantasie, z. E. 3- 4- 5- und mehr Modos, theils per gradus, theils per Saltus, vorwerts, hernach einige von diesen wieder rückwerts, alsdenn wiederum so viel Modos vorwerts 2c. durchwandere, auf welche Arth man unzehlige Veränderungen in abgelegene Modos kan hören lassen.

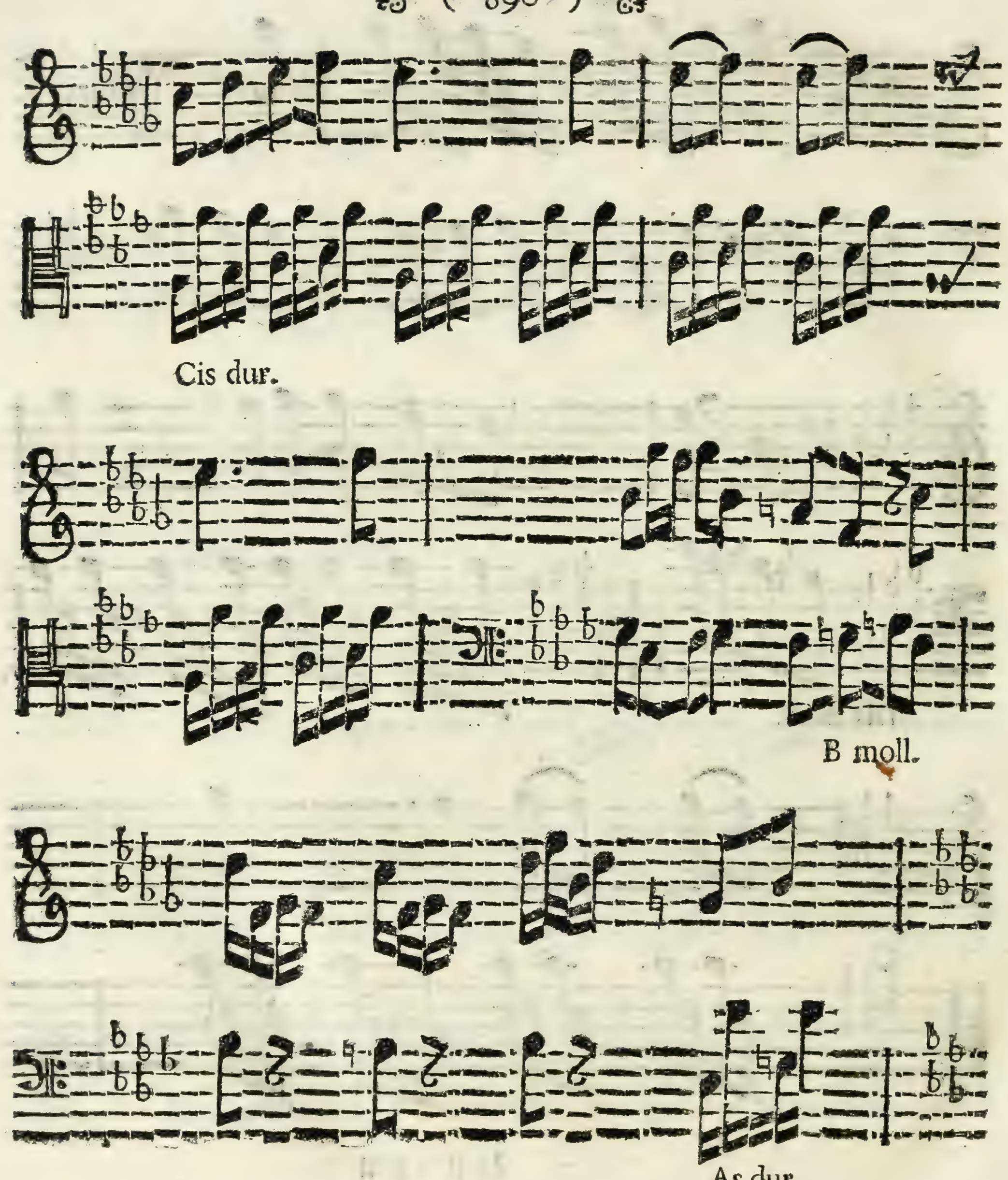

Un poco allegro, mà cantabile.
A moll.
G dur.
E moll.
D dur.

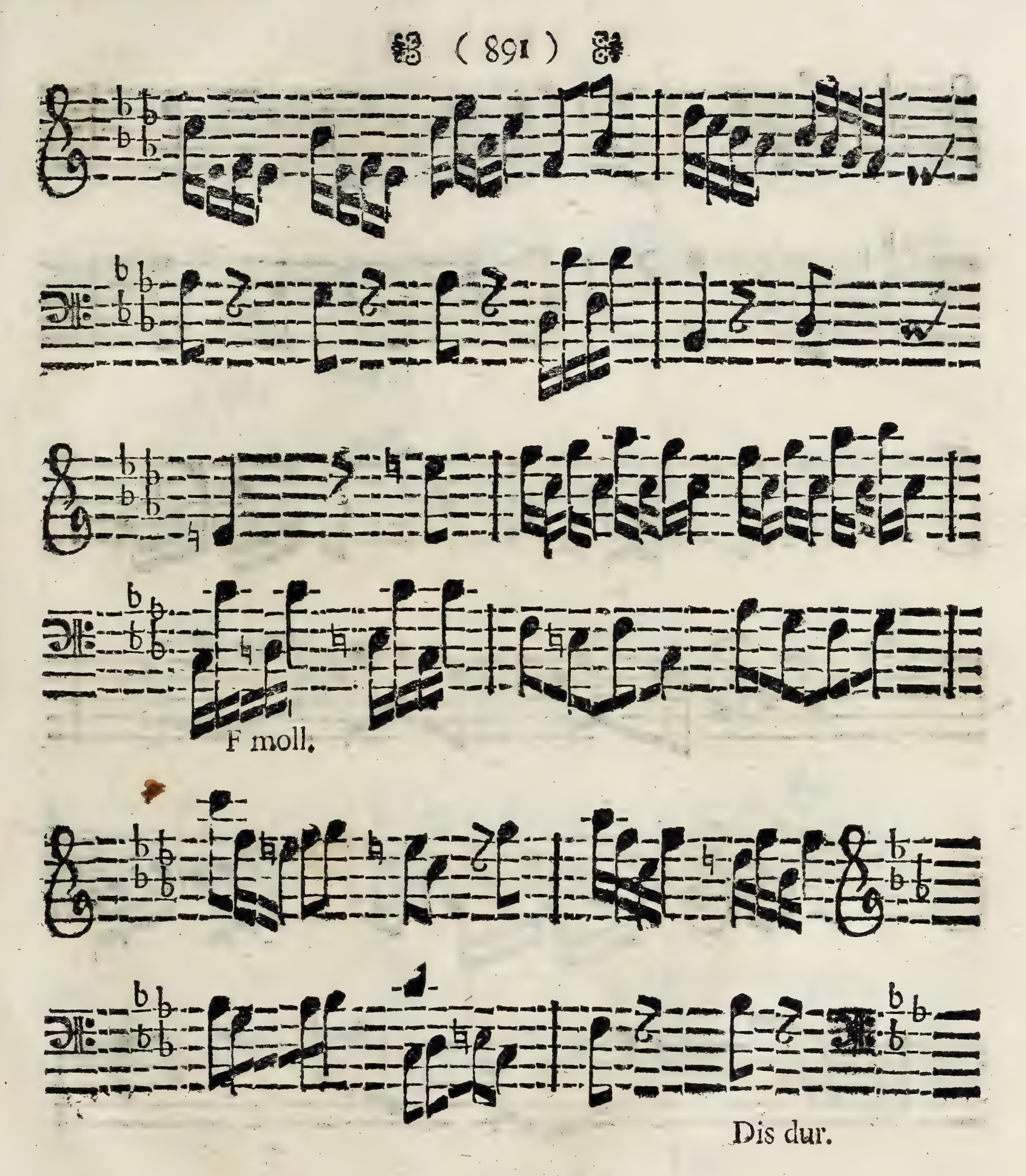

H moll.
A dur.

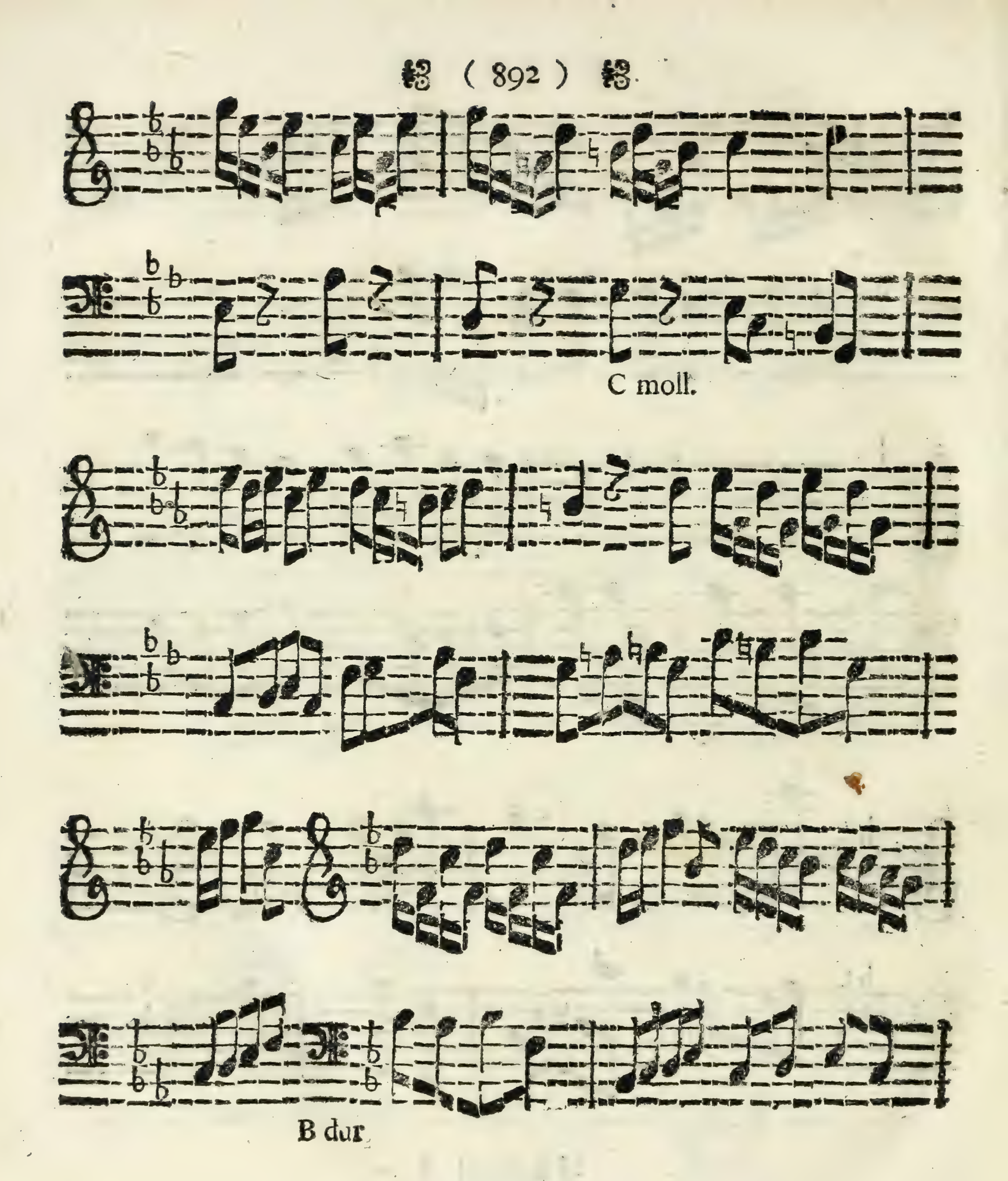

Fis moll.
gis
Cis moll.
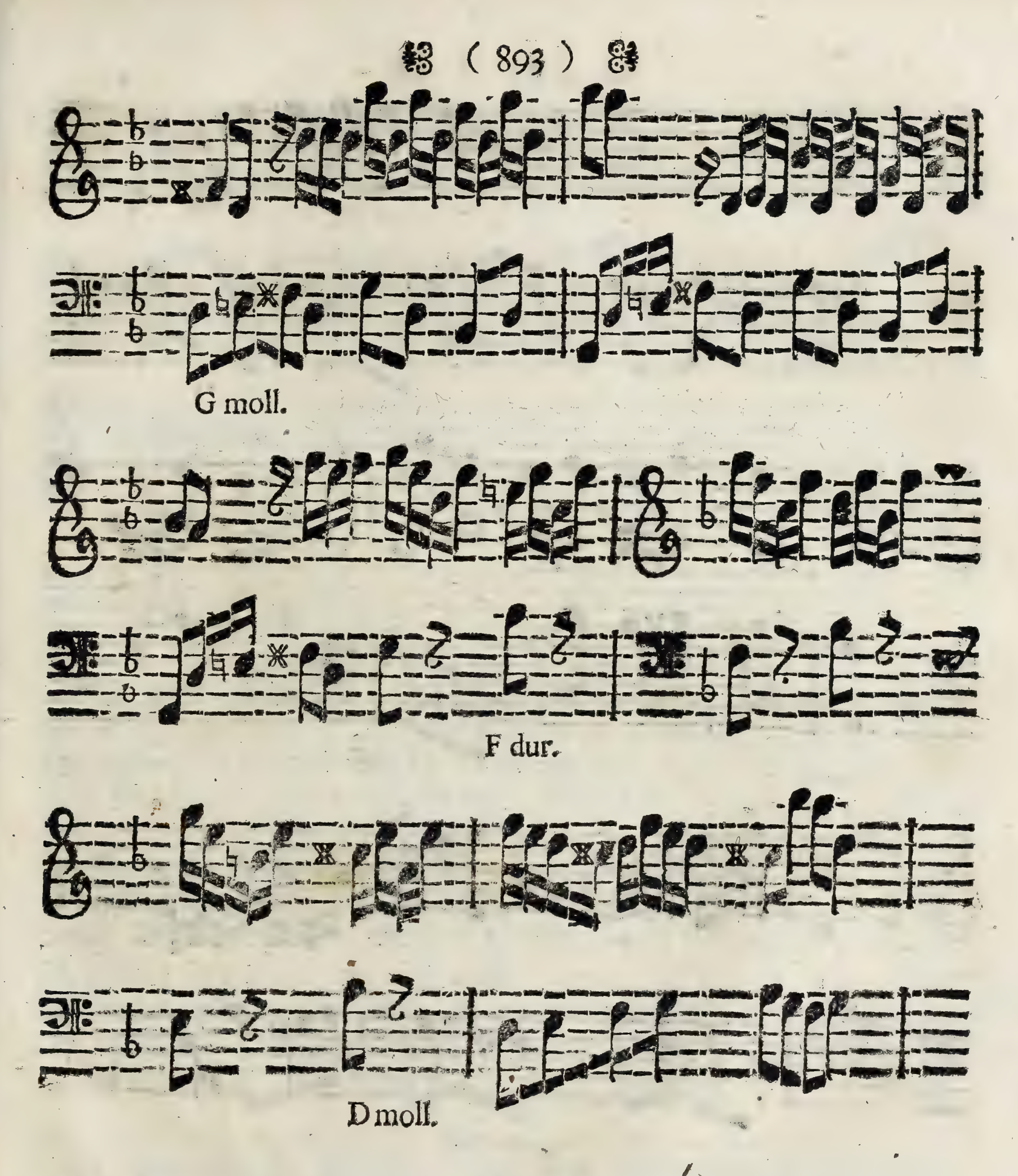

H dur.
Gis moll.

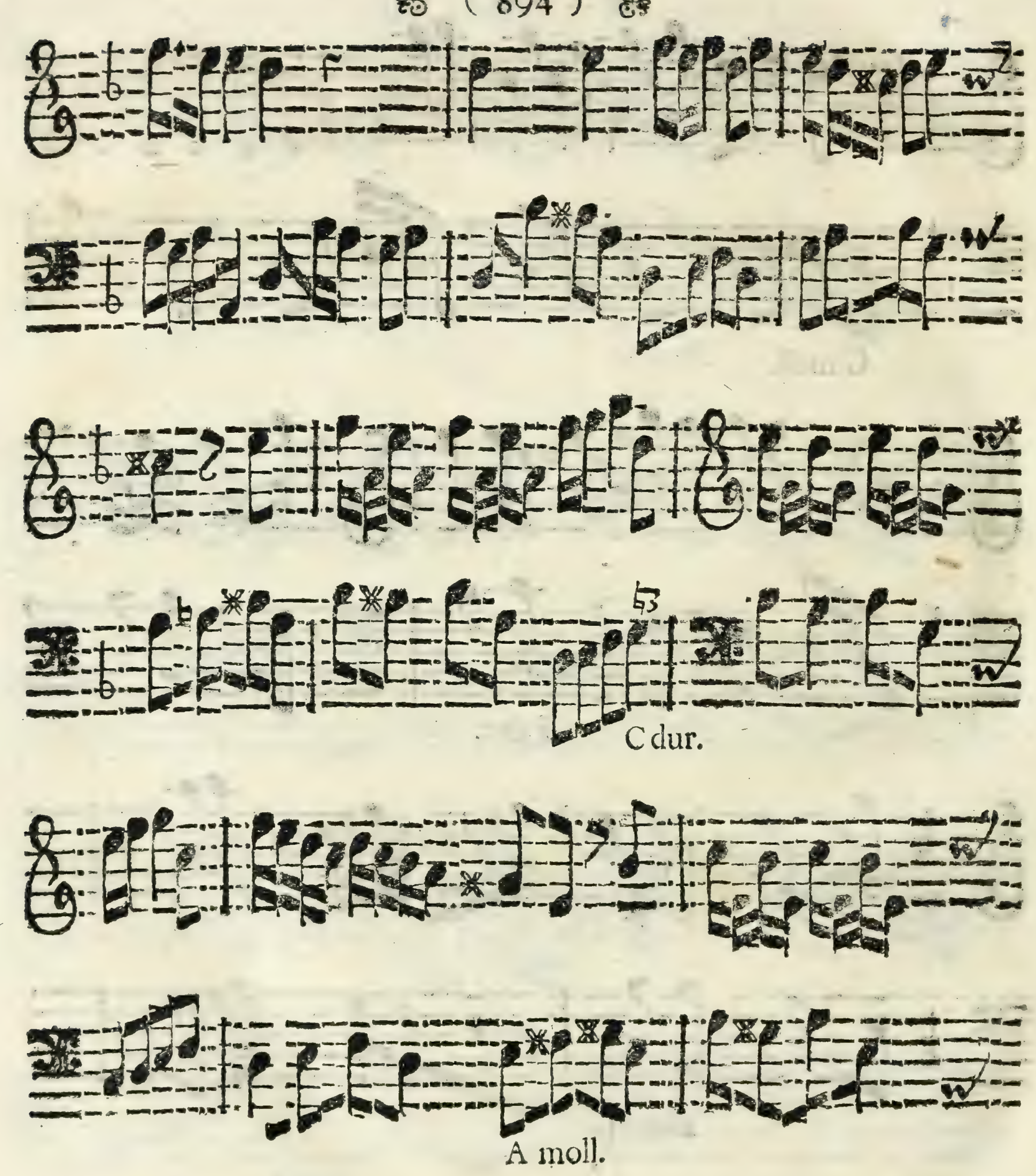

Dis moll.

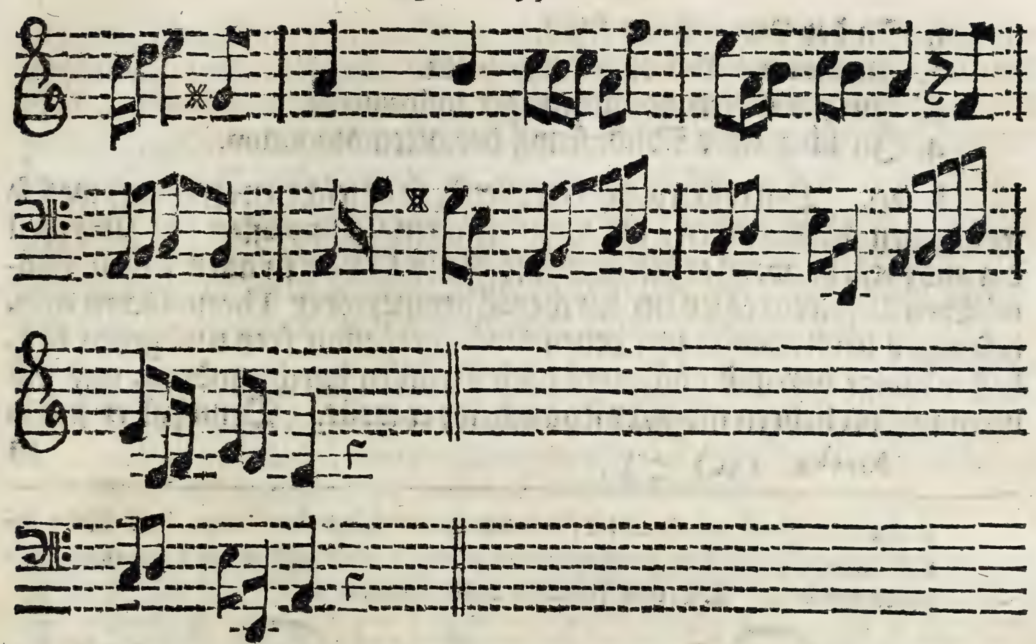

Cis dur.
B moll.
As dur.


F moll.
Dis dur.


C moll.
B dur


G moll.
F dur.
D moll.


C dur.
A moll.



§. 19. In diesen Exempel mangelt es meines erachtens weder an Invention, Gusto, nach Contrapunctistischen Transpositionibus, und dennoch haben wir wenige von denen 24. Modis übersprungen. Eben auff solche Arth kan man mit allen übrigen oben erklährten Circulationibus, (*) in diesen stylo verfahren, wer sich nur ein wenig Mühe geben will. Wir aber können uns mit überflüßigen Exempeln nicht ferner auffhalten, derowegen gehen wir weiter, und nachdem wir bißhero überhaupt die Ordnung, Verwandschafft, und Kunstgriffe unsers Circuls zur Gnüge beschrieben, so müssen wir nun auch insonderheit den vielfachen Nutz desselben angeben und zeigen, auff wie vielerley Arth selbiger in Musicis mit besondern Vortheil zu gebrauchen sey? Wir sagen demnach, daß unser Musicalische Circul vortrefliche Dienste thut:

1. In

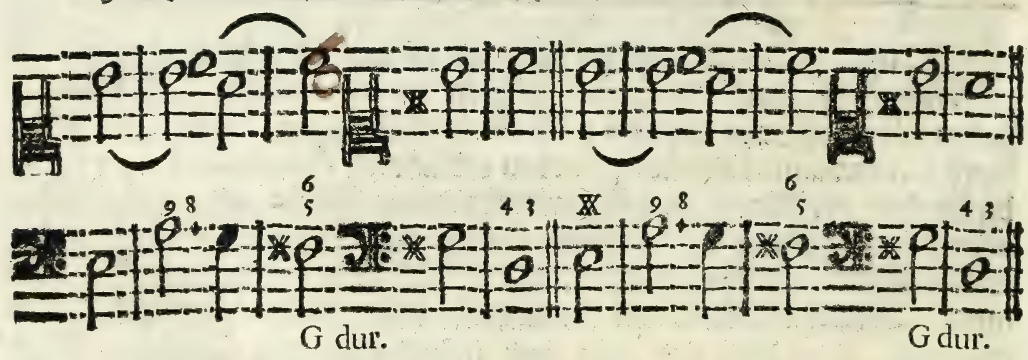
(*) Wegen aller oben gegebenen Exompel dieser Circulationum ist annoch hier zu zu erinnern, daß man sich nicht daran kehren müsse, wenn in selbigen ex in curia einige

1. In der Composition selbst.
2. Im General-Baß ohne Signaturen.
3. Im præludiren vollstimmiger Instrumente.
4. In gäntzlicher Abschaffung der alten Modorum.

§. 20. Den ersten punct betreffend, so ist leicht zu erachten, was so wohl einen anfangenden, als schon geübten Componisten vor Vortheil daraus entstehe, wenn er durch Hülffe dieses Circuls in allen seinen Musicalischen Wercken (es sey im Kirchen-Cammer-oder Theatralischen stylo, besonders im Recitativ) mit denen Modis dergestalt frey umbgehen kan, daß er selbige vor-und rückwerts nach Gefallen durchwandern, und sich niemahls verliehren möge, er sey auch, wo er wolle. Denn hat er sich ja in

---

einige Modi bald gerade unter ihren neu eintretenden Semitonio, bald unter ihren darauff folgenden Fundamental-Clave des neubezeichneten Systematis, angegeben worden. Z. E. auff folgende beyde Arten:

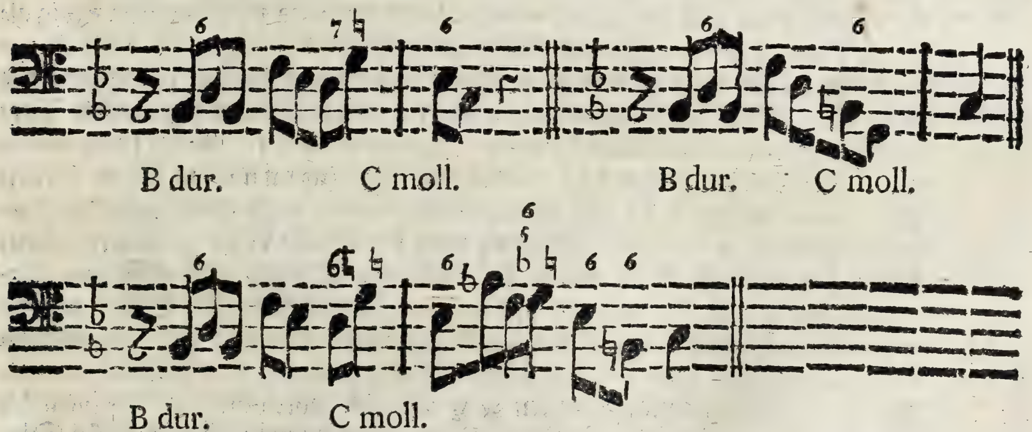


diese differente Angebung der Modorum ist zwar in der That einerley, wenn man aber die Sache genau nehmen will, so kan man sagen, daß dergleichen Modi præcise mit ihren vorhero nicht da gewesenen Semitonio eintreten, es mag nun dieses im Basse, oder in einer obern Stimme stecken. Also tritt in folgehden 3. Exempeln das B dur, præcise mit dem einfallenden H. in das C moll, ob gleich der fundamental-Clavis C. selbst, erst nachfolget. Denn dieses C. distingviret den Modum nicht, weil dessen gantzer Accord z. E. auch im G moll, B dur und dis

in einen schwehren, mit vielen ✕✕ oder b b (r) verbrähmten Modum verwickelt, und weiß nicht wieder heraus zu kommen; so suchet er nur denselbigen Modum im Circul, da findet er zur rechten Hand die eine, und zur lincken Hand die andere Thür, durch welche er Schritt vor Schritt wieder heraus, und in leichtere Modos gehen kan, wohin er selbst will. Denn er mercket sich nur in besagten Circul den Terminum à qvo, nehmlich den Modum, wo er ist; und suchet alsdenn den Terminum ad qvem, nehmlich den Modum wo er hin will, so liegen ihm die Modi intermedii so gleich vor Augen, durch welche er ordentlicher Weise passiren muß.

§. 21. Hier=

dis dur stehen kan; Das Semitonium H. oder distingviret besagtes C moll von andern Modis, denn so bald man wieder aus dem C moll heraus gehet, so bald wird auch sein Semitonium H. wiederum verlassen.



(r) Obiter wollen wir allhier gedencken, daß einige so genandte Neulinge dasjenige Chromatisch nennen, was mit ✕ bezeichnet, und alles dasjenige Enharmonische was mit b. bezeichnet ist. Daß aber diese Enharmonische Benennung wieder die wahre Historie der alten Generum lauffe, solches kan denen so genandten Aeltlingen nicht gelaugnet werden, und haben sie vollkommen recht. Allein sie begehen hin wiederum einen eben so grossen Fehler, wenn sie einige mit einfachen und doppelten ✕✕ oder b b bezeichnete Claves Enharmonisch, die 7. natürlichen Claves aber (c d e f g a h) in ihren unbezeichneten Systemate Diatonisch

nennen.

§. 21. Hiernechst kan sich ein ungeübter Componist auch dieses Circuls bey solchen Compositionibus mit grossen Vortheil bedienen, wo er den regulirten Ambitum modi nicht zu überschreiten gedencket. Denn in denen c.2 huj. Sect. offt gedachten Tabellen findet man zwar bey jeden Haupt-Modo die Neben-Tone, wohin der regulirte Ambitus modi auszuweichen pfleget: Wie aber diese Neben-Tone an einander hangen, und man beqvehm aus einem in den andern gehen könne, solches muß man in unsern Circul suchen. z. E. Ein Anfänger hätte sich vorgesetzet, ein Stück, eine Arie, oder einen musicalischen Satz aus dem g dur zu componiren, so findet er

---

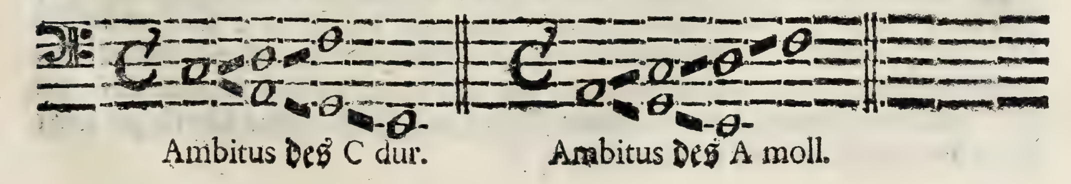
nennen. Denn es kan ja nicht wiedersprochen werden, daß die wahrhafften 3. Genera der alten bey uns in ein eintziges, aus 12. Clavibus bestehendes Genus Chromaticum zusammen geschmoltzen worden. Nun heisset es: à toto ad partes volet seqvela; ist das gantze Genus Chromatisch, so müssen nothwendig alle 12. Claves Chromatisch, und keiner davon weder Enharmonisch, noch Diatonisch seyn, man mag sie mit ✕. b. oder ♮ einfach und doppelt bezeichnen, wie man will. Eben aus diesen principio können wir auch keine sogenandte Verwechselung der musicalischen Generum (wovon oben c. 1. h. Sect.) mehr statuiren. Denn wie kan man die Genera verwechseln, wenn nicht mehr, als ein eintziges Genus vorhanden? Ja, sagen, die Antiqvarii, man könne wohl die Terminos der alten 3. Generum behalten, umb die Sache besser zu unterscheiden, denn (fahren sie fort) es wären ja differente Dinge, und differente Harmonie, wenn z. E. die heutigen 5. Semitonia in vollstimmigen Sätzen mit einen vorgezeichneten b oder mit einem ✕ gebrauchet würden: item, wenn man die 7. natürlichen Claves auf diatonische Art unbezeichnet, oder auf Enharmonische Art mit einfach und doppelten ✕✕ oder bb gebrauchete ꝛc. Allein die Moderni antworten hierauff, daß man den reellen Unterscheid aller dieser Dinge, nicht in denen abgeschafften Generibus der Alten, sondern in dem differenten Ambitu der Modorum suchen müsse. Diese verursachen die differente Harmonie, auf zweyerley Arth solcher mit ♮ ✕. oder b. bezeichneten einerley Clavium. Dahero wir bey unserer heutigen Music besser thäten, wenn wir ohne alle Confusion, iedweden von diesen 3. Signis ♮. ✕. b. einen à parten Nahmen gäben, wir möchten nun nach Arth der Neulinge das ♮. diatonisch, das ✕. chromatisch, und das b. enharmonisch nennen, oder sonst 3. geschicktere Terminos an deren Stelle setzen. So dann könte man auch statt der alten so genandten

Ver-

er zwar in gedachten Tabellen, daß das G dur ordentlich auszuweichen pflege in das D dur, H moll und E moll, ausserordentlich aber, in das A moll und C dur: Allein wie soll er nun diese Modos verwechseln, und geschickt aus den einen in den andern gehen, ohne dem Gehöre einigen Tort zu thun? Antwort: Er suchet das G dur in unsern Circul, da findet er das oben gedachte D dur, H moll und E moll zu rechten Hand, und hingegen das A moll und C dur zur lincken Hand. Solcher-gestalt siehet er nun, wie alle diese Modi nach ihrer nechsten Anverwandschafft in der Reihe liegen, (s) folgbar procediret er nur nach der oben gegebenen Haupt-Regel, nehmlich, daß er niemahls leichte mehr als einen Modum überspringe,

Verwechselung der Generum, eine gewisse umbschränckte Verwechselung der Modorum statuiren, und ihr einen eigenen Nahmen geben, die alten pappierne 3. Musicalischen Genera aber (deren existentiam uns die Antiqvarii in heutiger praxi weiter nicht, als auf dem Pappiere zeigen können) hätten so dann ihren völligen Abschied. Dieses wäre ohngefehr der, über die 3. alten Genera entstandene Streit und differente Meynung der Aeltlinge und Neulinge, welche in conclusione wiederum auff das vortreffliche Wörtgen: Nennen hinaus lauffet, ob man nehmlich diese und jene Claves nach denen alten Generibus weiter Benennen, oder sie insgesammt chromatisch tauffen soll? Indeß gewinnet und verliehret die Music nicht das geringste dabey, man nenne sie wie man will, wenn man sich nur verstehen machet, und bin ich von dergleichen saubern Wort-Disputat ein Diener.

(s) Ich habe sonst meinen Scholaren den regulirten Ambitum eines iedweden modi maj. und min. auf unten folgende Arthen, gleichsam in einen halben Circul auff denen Lineen vorgemahlet, woraus sie leicht den Unterscheid der am nechsten anverwandten, und am weitesten abgelegenen Neben-Tone haben erkennen, und mit ihnen nach unserer gewöhnlichen Regel bald gradatim bald per saltum ohne alle Schwührigkeit verfahren lernen. Man transponiret aber folgende 2. Schemata durch alle modos majores und minores.



Ambitus des C dur. Ambitus des A moll.

ge, wo er nicht gradatim gehen will: so kan er unmöglich sich verirren, vielweniger das Gehör beleidigen. Denn da folget nun von sich selbst, daß er z. E. aus dem G dur nicht so plötzlich in das H moll, als die 3. maj. fallen muß, weil 2 modi dazwischen liegen. Vielweniger wird er aus dem C dur zugeschwind in das D dur, oder aus dem A moll zugeschwind in das H moll fallen, weil iedesmahl 3 modi dazwischen liegen. Am allerwenigsten wird er sich unterstehen, aus dem C dur gerade in das H moll zu fallen, weil gar 4 modi dazwischen liegen, und gedachtes C dur und H moll eben die 2 Extrema oder eusersten Gräntzen des regulirten Ambitus G dur ausmachen.

§. 22. Gesetzt aber ein Componist hätte auch Lust, über diese 2 eusersten Gräntzen des G dur zu passiren, wie sonderlich auswärtige Nationes (t) zu thun pflegen: so findet er zur rechten Hand nach dem H moll, und zur lincken Hand nach dem C dur, die nechst anliegenden Modos, in die er gradatim oder per saltum ausweichen, und eben auff diese Arth wieder zurück passiren kan, ohne Gefahr sich zu verliehren, oder dem Gehöre etwas unleidliches auffzudringen. Folgbar bleibet unser musicalische Circul iederzeit ein sicherer pharus in allen Arthen der Composition, so wohl vor geübte, als ungeübte Componisten.

§. 23. Der andere Nutz und Vortheil unseres Circuls war im General-Baſs ohne Signaturen, oder deutlicher zu reden, ein Accompagnement der Cameral- und Theatralischen Sachen. Wir haben oben c. 2. h. Sect. bey der 8ten Special-Regel, und dem nachfolgenden §. mit mehrern gedacht, wie nöthig einem Accompagnisten die Erkenntniß der musicalischen Modorum sey, wofern er bey einem unbezifferten Basse das Changement der Tone gleichsam vorher sehen, und die öffters irregulairen Ausschweiffungen

(t) Denn bey ihnen ist es nichts neues, daß sie z. E. aus dem C dur biß in das D dur, aus dem F dur biß in das G dur, aus dem a moll biß in das d dur und h moll &c. ausweichen. Gleich wie nun solche ausserordentliche Digressiones nicht zu schelten, wofern sie ungezwungen, und mit guter Raison geschehen: Also kan man dergleichen Künste berühmter Meister, mit Hülffe unsers Circuls gar leicht imitiren lernen, wer Lust dazu hat.

fungen derer Compositorum verstehen lernen will. Es ist auch in dem nachfolgenden 3ten Capitel h. Sect. weitläufftig gezeiget worden, wie ungleich insonderheit das Recitativ die Tone zu verwerffen, und in einen Augenblick in die allerabgelegensten Modos auszuweichen pflege. Will man nun dergleichen Changemens geschwind und gründlich einsehen lernen, und im Accompagnement einen Habitum erlangen: so muß man vor allen Dingen die Connexion und gewöhnlichen Digressiones aller Modorum aus dem Fundamente verstehen. Da wir nun solches alles nicht besser, vollkommener und gründlicher können verstehen lernen, als aus eben unsern Circul: so lieget dessen Nutzbarkeit auch im Articul vom General-Basse am Tage.

§. 24. Der 3te Nutz und Vortheil unsers Circuls war im præludiren vollstimmiger Instrumente. Alles was nun in denen vorhergehenden §. 20. 21. 22. vom componiren gesagt worden, das gilt auch hier vom præludiren, weil ex tempore præludiren, und componiren allhier einerley ist. Man mag dahero auff einem vollstimmigen Instrumente (als Clavier, Orgel, Clavicin, Lauthe ꝛc.) entweder aus einen gewissen Modo nach dem regulirten Ambitu zu præludiren, oder auch bey Fantasien, Cappricien, und allerhand Arthen der præludien in entfernte Tone auszuweichen sich vornehmen: so darff man nur unsern Circul im Gedächtniß, oder vor Augen haben, wenn man sicher gehen, und sich niemahls in denen Tonen verwickeln oder verliehren will; Gleichwie auch wohl manchen Organisten ein geistlich Unglück wiederfähret, wenn er bey Endigung eines Gesanges, oder Musicalischen Stückes, gleich auff den folgenden Gesang præludiren, und nach der Kunst in desselben abgelegenen Modum gehen will. Wir wollen aber propter Juniores allhier beym præludiren etwas stille stehen.

§. 25. Wer auff einen vollstimmigen Instrumente ex tempore zu præludiren sich unterstehet, der muß schon viel Music im Kopffe haben, i. e. er muß mit einem Worte ein erfahrner, und geübter Musicus seyn. Weil sich aber dieser Gradus parnassi nicht in einem Jahre ersteigen lässet, zumahl wenn alles auff eigene Erfahrung allein ankommen soll: so fraget sich, ob man ungeübten keine sichern præcepta oder Anleitung geben könne, wie sie nach und nach selbst eine eigene Harmonie auff ihren Instrumente zu
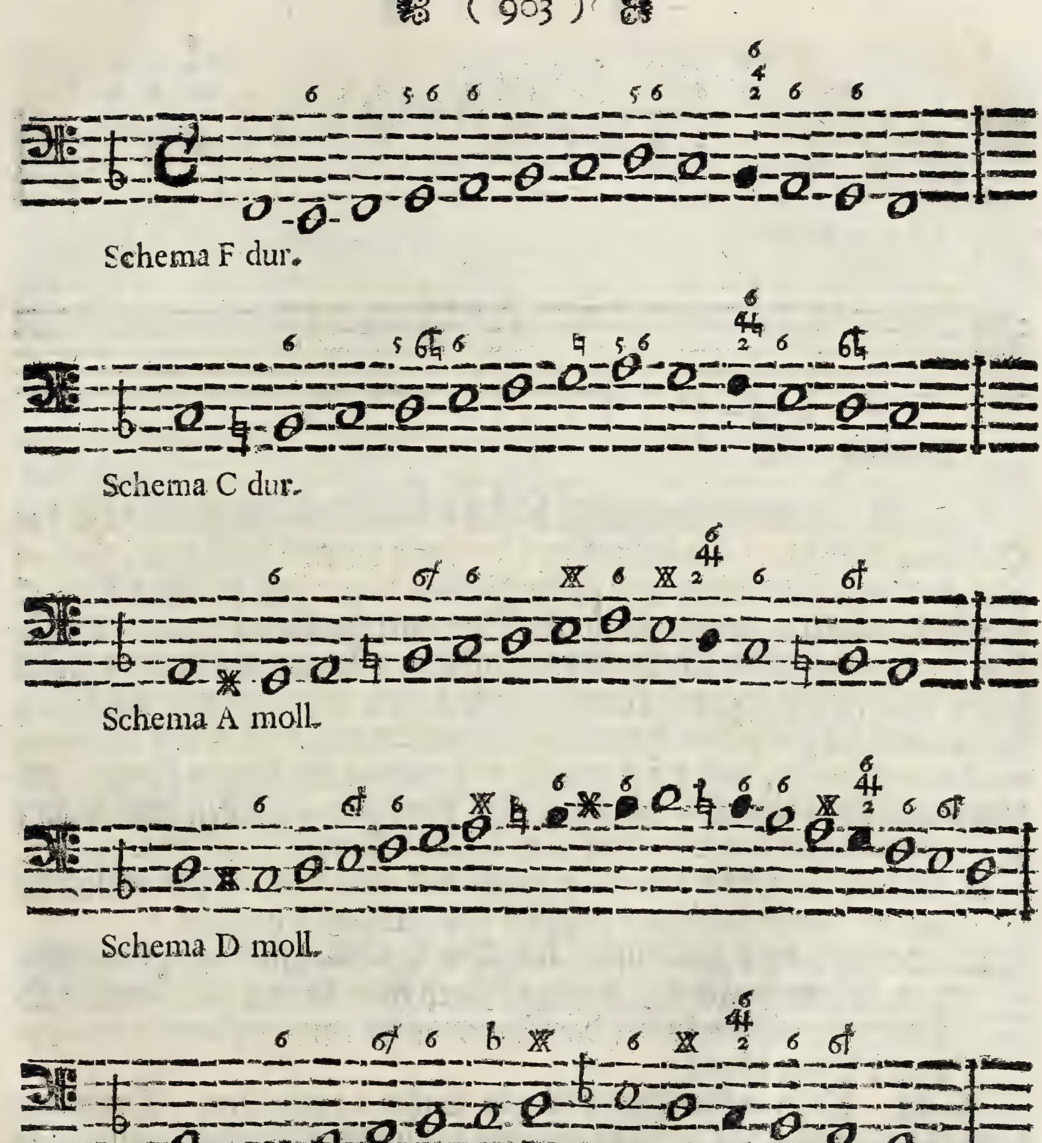
 wege

wege bringen, oder mit einem Worte præludiren lernen sollen? Antwort: Ungeübten Musicis allhier die vielerley Arthen der præludien nach allen Fundamentis beyzubringen, ist so unmöglich, als dazu nothwendig ein gantzer Tractat, und nicht wenige Zeilen eines Capitels erfodert würden: die prima fundamenta aber zum præludiren hier zu entwerffen, solches gehet wohl an, und das wollen wir so kurtz als möglich auff folgende Arth bewerckstelligen.

§. 26. Wer ex tempore ein præludium herspielen will, der erwehlet sich vor allen Dingen einen Modum, aus welchen er præludiren will. Wir wollen uns hier einen leichten Modum, nehmlich das F dur, zu unsern Vorhaben erwehlen, wobey wir hauptsächlich 2. Dinge zu untersuchen haben:

1) In was vor Neben-Tone dieser Modus, nach seinem regulirten Ambitu ausweichet? und da præsentiren sich in unsern Circul (nach denen offt angeführten Tabellen des andern Capitels dieser Abtheilung) zur rechten Hand das D moll, C dur, und A moll; zur lincken Hand aber das g moll, und B dur.

2) Wie sich ein Anfänger in jedweden von diesen Neben-Tonen, mit guten Musicalischen Sätzen eine Zeitlang auffhalten, und aus einem in den andern gehen könne? Hierzu nun können uns die, in nur gedachten c. 2. h. sect. befindlichen Schemata aller Modorum die beste und schleinigste Hülffe geben. Denn weil in selbigen der natürliche Ambitus eines jedweden Modi durch die fundamentalen Baß-Noten und darüber stehende Ziffern richtig angegeben worden, so folget hieraus der Vernunffts-Schluß, daß wenn wir bey unsern vorhabenden præludio die Schemata f dur, c dur, a moll, d moll, g moll und B dur, in guter Ordnung an einander hengen, und nur ein Schema nach dem andern simplement durch accompagniren wollen, so haben wir schon die prima rudimenta zu einem præludio geleget. z. E.



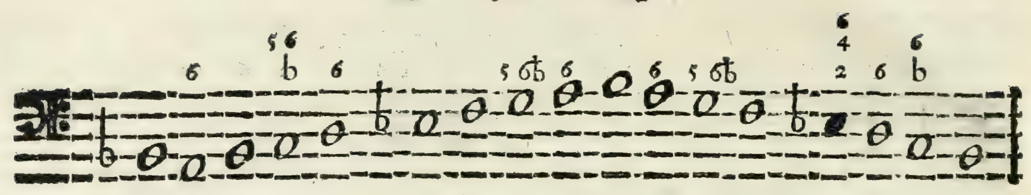
Schema F dur.

Schema C dur.

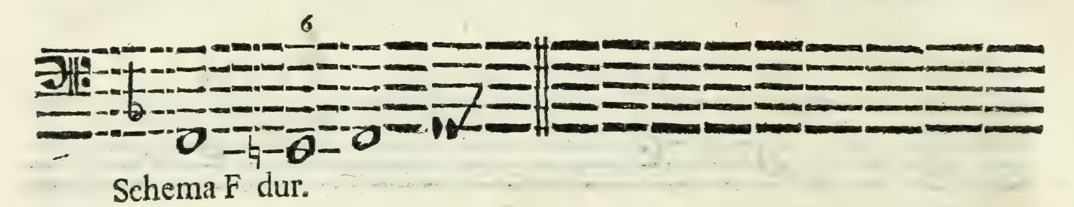
Schema A moll.

Schema D moll.

Schema G moll.



Schema B dur.



Schema F dur.

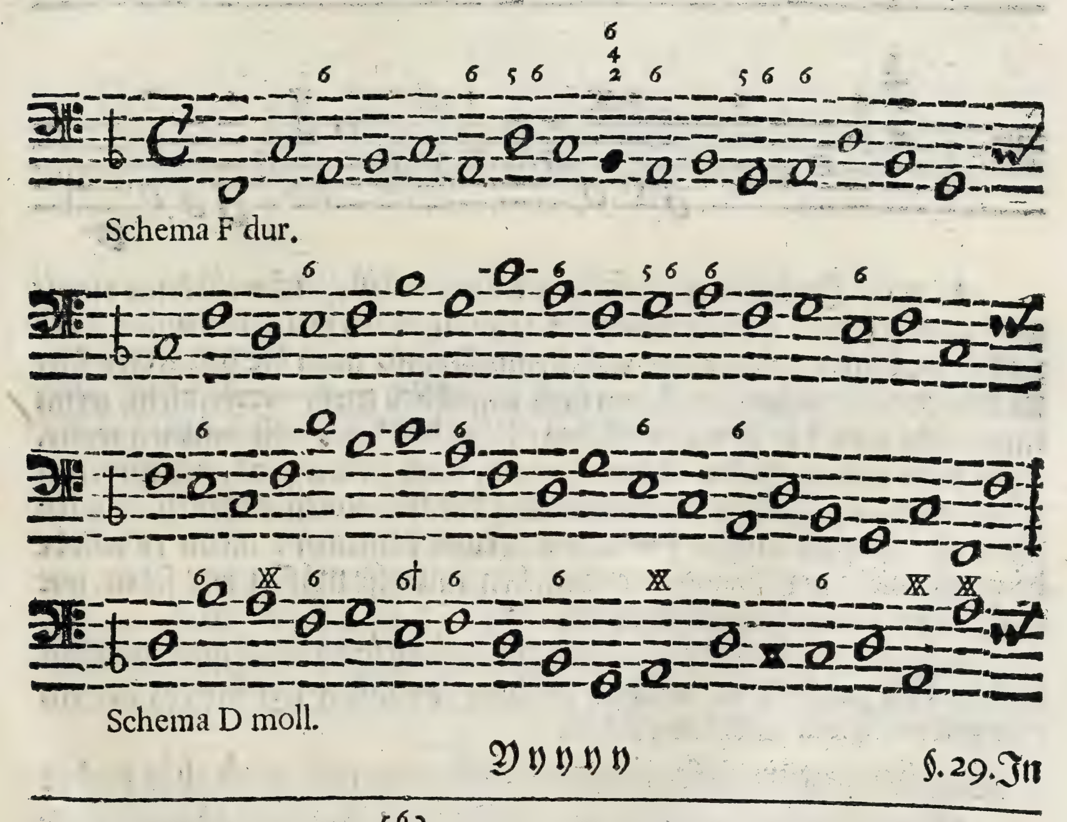
§. 27. Wenn wir nun mit diesen Schematibus etliche mahl in der Ordnung wechseln, i. e. nach unsern Circul mit diesen Modis bald gradatim bald per saltum verfahren, und dabey die Baß-Noten bald verlängern bald verkürtzen wolten, (wobey noch jedweder mittelmäßiger General-Bassiste das Accompagnement jedesmahl verändern, und mit der rechten Hand höher oder tieffer angeben könte): so brächten wir ohne alle Mühe ein vollstimmiges præludium heraus, welches niemahls wieder den Ambitum modorum pecciren, und keine unrechte Harmonie anschlagen könte. Allein es würden dennoch 2. Haupt-Fehler darinnen zu finden seyn, welche wir nunmehro zu corrigiren suchen müssen. Denn

1) Würde der stets per gradus gehende Baß allzu simpel, und endlich einen Music-verständigen Zuhörer gar verdrießlich fallen.

2) Bestehen diese zusammen gestossene Schemata in lauter Consonantien, dahero fraget sich, auff was Arth man sie mit Dissonantien geschickt vermischen könne, damit man nicht immer einerley consonirende Sätze höre?

§. 28. Dem ersten Fehler ist gar leichte abzuhelffen. Denn wir haben schon oben p. 765. gedacht, wie wir alle unsere Schemata modorum so eingerichtet, daß man die Baß-Claves mit ihren darüber stehenden Signaturen nach Gefallen verwechseln, und also per gradus oder per saltus gehen könne,

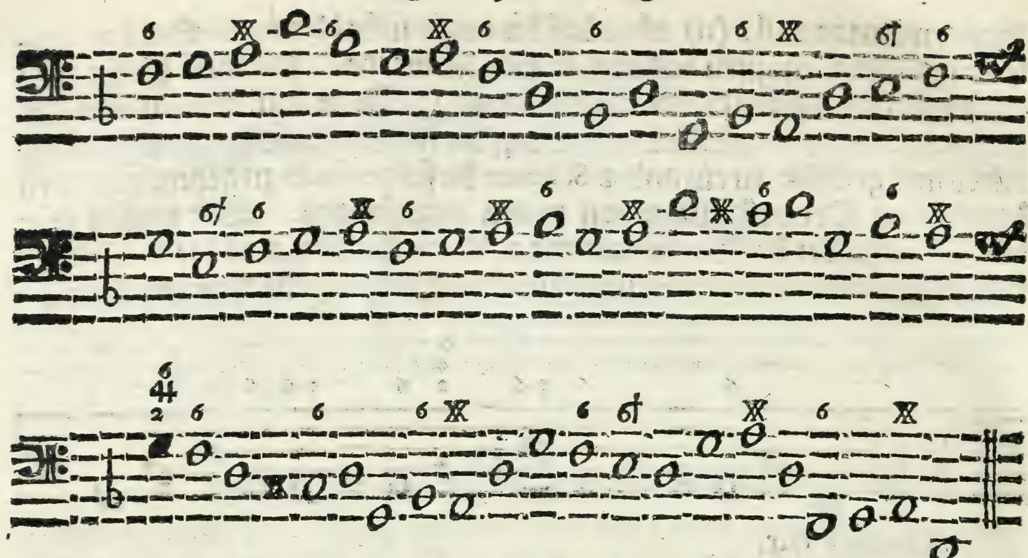
könne, wie man will, (u) ohne daß die natürliche Harmonie oder der Ambitus modi in geringsten dadurch beleidiget werde. Hieraus fliesset nun ein reichlicher Vorrath der Veränderung; Denn wir können uns bey jedweden Schemate mit Verwechselung der Baß-Noten so lange auffhalten, biß es uns gefället, in ein ander Schema dieses præludii zu gehen, und eben dergleichen Verwechselung von neuen anzufangen. Wir wollen hier der Kürtze halber die Probe nur mit 2. Modis machen, und die Baß-Noten der obigen Schematum F dur und D moll auff folgende Arth verwechseln:


Schema F dur.

Schema D moll.

 §. 29. In

(u) Den eintzigen Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ausgenommen, welcher nur bey dem unter sich gehenden Transitu in die 3am modi zu brauchen ist, wie wir gehörigen Orthes angemercket.



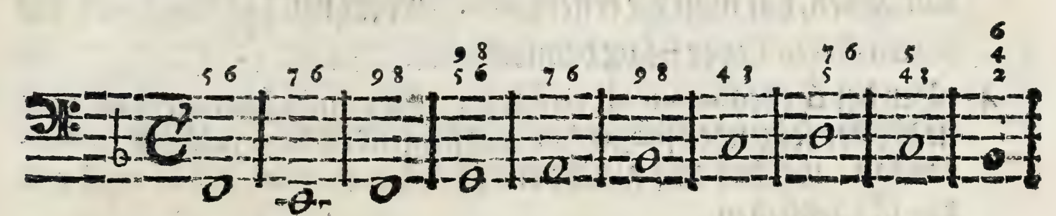
§. 29. In diesen weitläufftigen Exempel ist gleichwohl keine eintzige Note und kein Accord, welcher nicht in obigen kurtzen Schematibus F dur und D moll zu befinden wäre, und dennoch könte man die Baß-Noten dieser beyden Schematum, gleichsam noch unendlich mehr verwechseln, wenn man nicht auch die übrigen Neben-Tone des F dur mit nehmen wolte. Will man nun in diesen Neben-Tonen, nach denen §. 26. angegebenen Schematibus, eine gleiche Verwechselung der Baß-Noten anstellen, so wird schon ein ziemlich langes præludium heraus kommen: allein es würde dennoch aus lauter Consonantien bestehen, und also müssen wir sehen, wie auch dieser Fehler zu verbessern sey.

§. 30. Wenn wir nun unsere angegebenen Schemata modorum mit Dissonantien geschickt vermischen wollen, so müssen wir dieses, als ein Haupt-Principium zu voraus setzen:

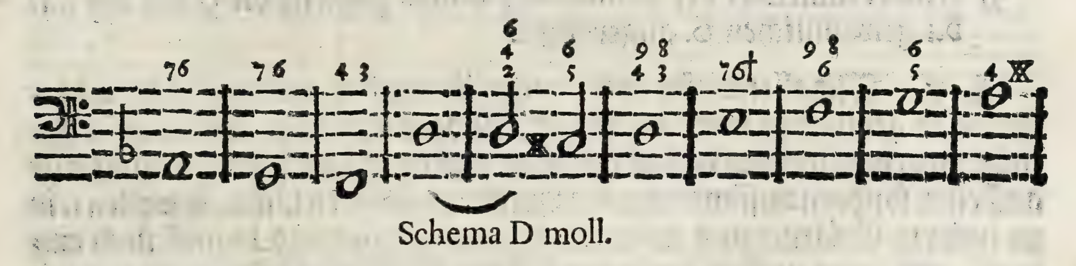
Daß bey natürlich fortgehender Harmonie, niemahls weder ein ordinairer, noch extraordinairer Accord könne angeschlagen werden, davon nicht wenigstens eine eintzige Stim-

Stimme (wo nicht mehr) in dem folgenden Satze könte liegen bleiben i. e. legaliter binden, und nachmahls resolviren, ohne den Ambitum modi in geringsten zu beleidigen.

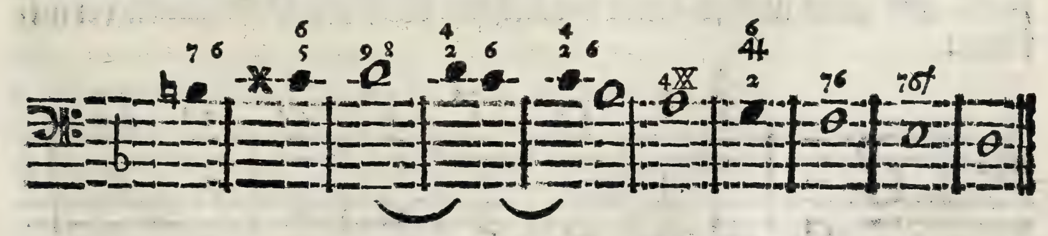
Hiervon eine deutliche Probe zu zeigen, so wollen wir zuerst die kurtzen Schemata des F dur und D moll (zum Modell aller Modorum major. und minor.) ohngefehr auff folgende Arth beziffern:



Schema F dur.



Schema D moll.



Hält man diese dissonirende Bezifferung gegen die vorige consonirende Bezifferung der beyden Schematum, so wird man folgende Casus finden:

1) Daß

1) Daß wo sonst einige Noten die 6. oder 6 über sich gehabt, da hat man diese durch eine vorhergehende 7. nur auffgehalten, sie folgen aber dennoch mit der resolution der 7. nach.
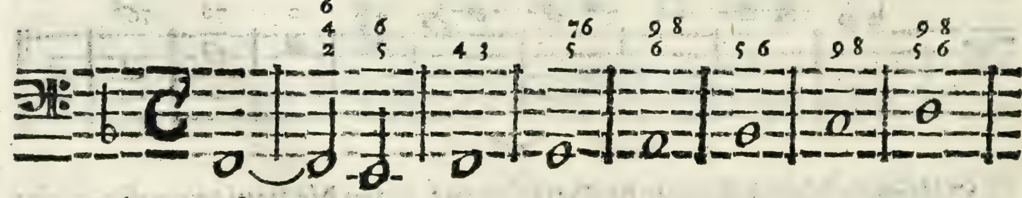
2) Wo einige Noten nur den ordinairen Accord gehabt, da hat man diesen durch eine vorhergehende 4. oder 9. nur auffgehalten, er folget aber dennoch mit der resolution nach.

3) Bey einigen per gradum unter sich, in den Sexten-Accord gehenden Baß-Noten, hat man die erstere Note vorhero mit {6 4 2} syncopiret, der Sexten-Accord aber folget dennoch nach.

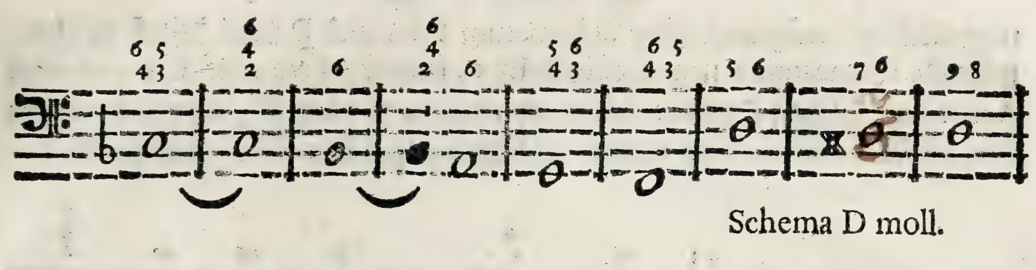
4) Bey der 6te des Semitonii cis hat man die 5te min. hinzugethan, weil sie bey der folgenden per gradum auffsteigenden Note geschickt resolviren kan: welches auff gleiche Arth bey der 4ta modi des D moll mit der (6 5) geschehen.

5) Findet man über der 3a modi des D moll zugleich die 9. bey der allda gewöhnlichen 6. angebracht.

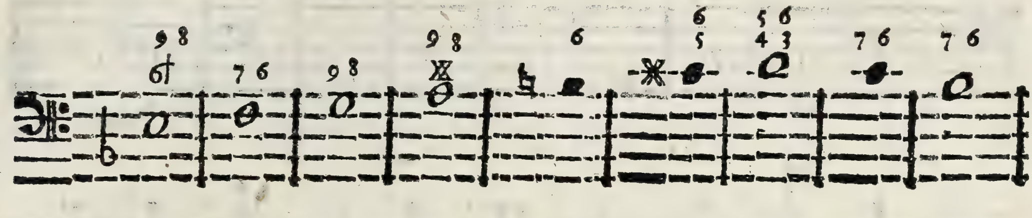
§. 31. Mit allen diesen Dissonantien ist nun der Ambitus dieser 2. Modorum in geringsten nicht beleidiget, sondern vielmehr harmoniöser gemacht worden, welches daß es sich nach unsern obigen principio nicht nur auff eine, sondern auff mancherley Arthen practiciren lässet, so wollen wir zu mehrer Erläuterung unsere 2. Schemata, F dur und D moll noch einmahl, und zwar auff folgende veränderte Arth mit Dissonantien vermischen:

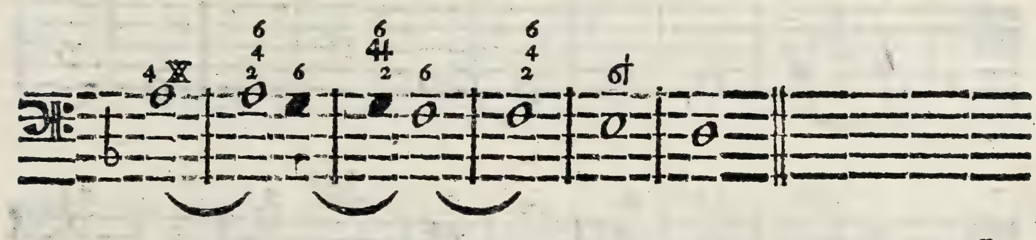


Schema F dur.
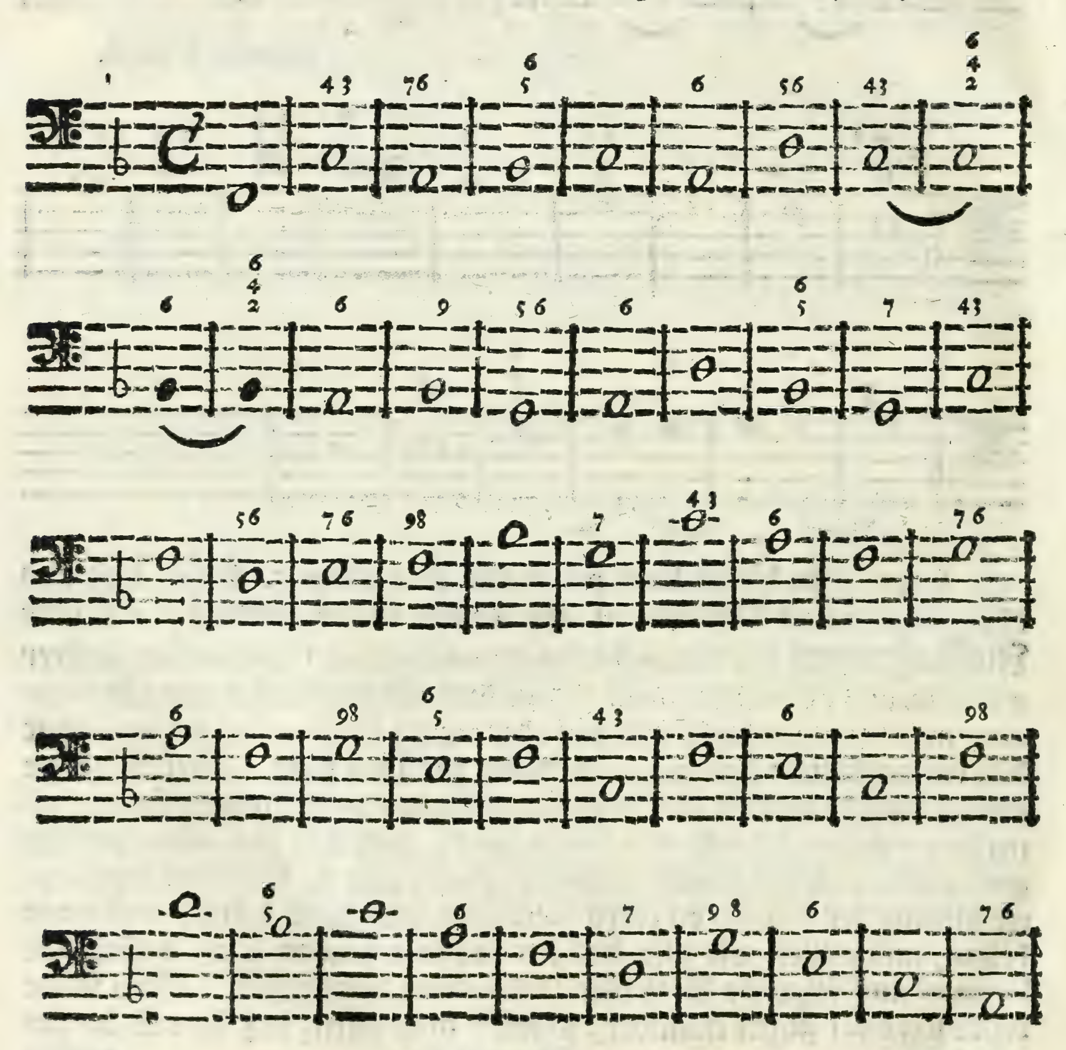


Schema D moll.
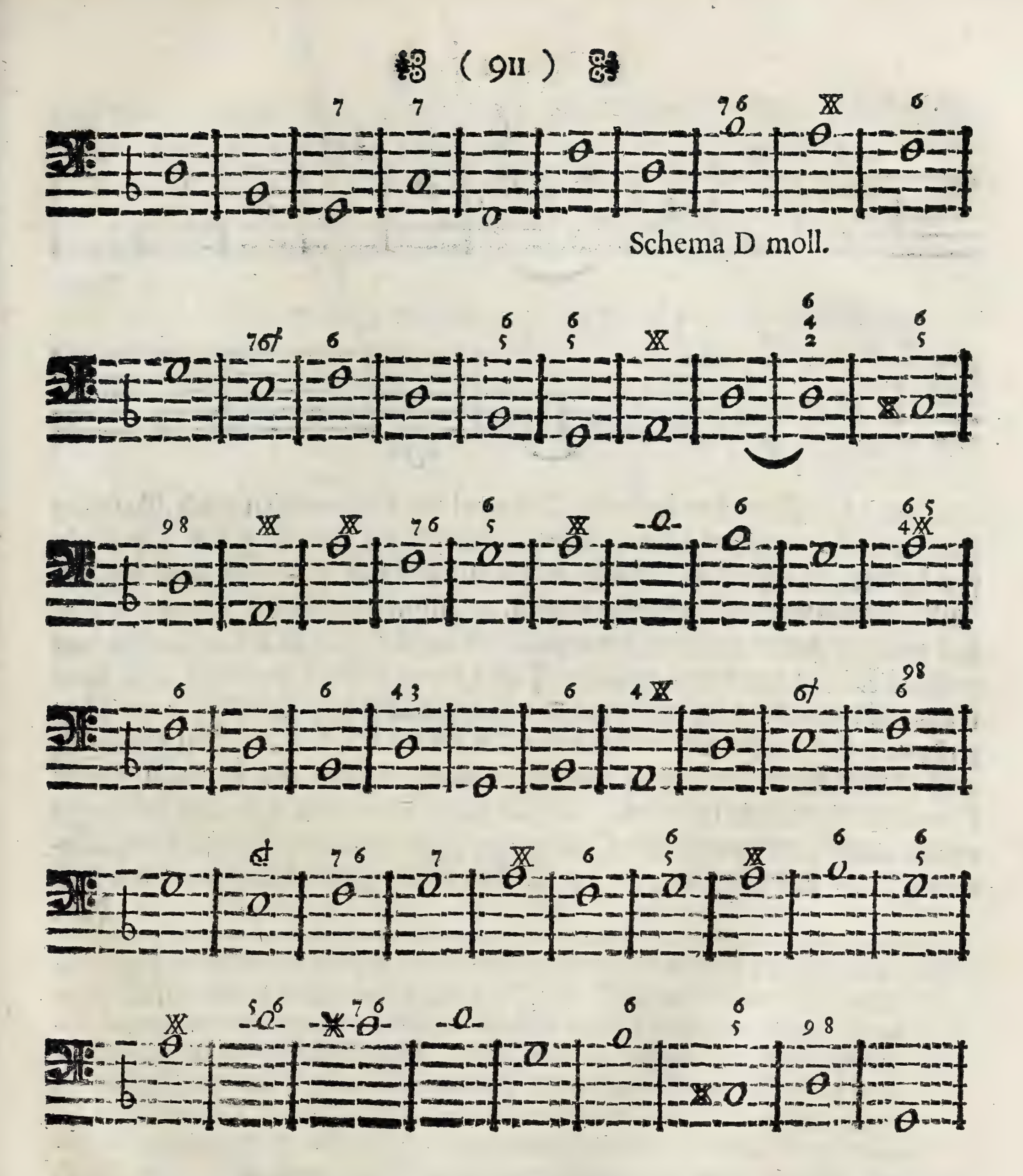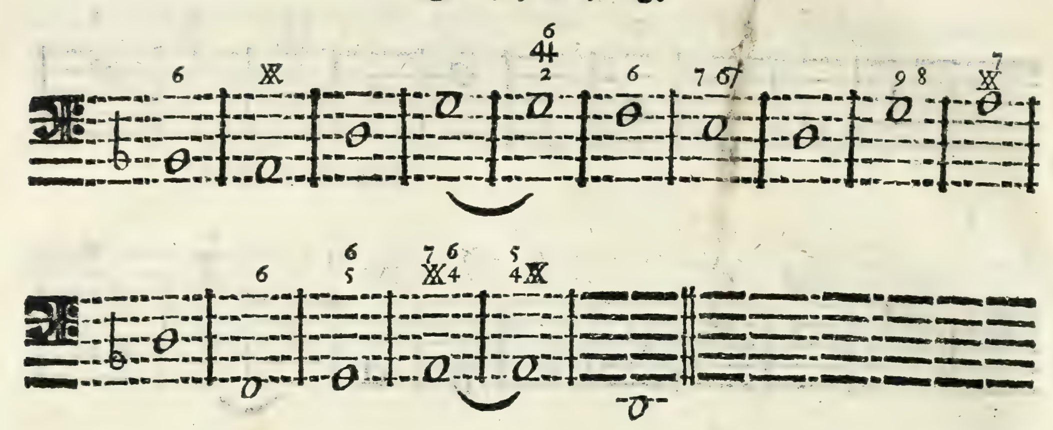




§. 32. In diesen Exempel stecken eben obige 5. Casus, und sind alle eingestreuete Dissonantien wiederum nichts anders, als pure Auffhaltungen der darauff folgenden ordinairen Consonantien unserer 2. Schematum F dur und D moll. Auff diese Arth lassen sich nun alle Schemata modorum gar leicht mit viel oder wenig Dissonantien besetzen, ohne daß der natürliche Ambitus modi dabey zu leiden habe. Weil wir aber oben gedachter massen in unsern vorhabenden præludio nicht immer einerley per gradus gehende Baß-Noten hören, auch das præludium verlängern wollen: so müssen wir nun eine Probe zeigen, daß man bey Verwechselung der Baß-Noten eines Schematis eben diese Künste practiciren könne, und wollen wir also das im vorhergehenden §. 28. befindliche Exempel auff folgende Arth mit Dissonantien vermischen. Man halte beyde Exempel gegen einander, so wird man sehen, daß überall die ge-

wöhnlichen Consonantien der Schematum F dur und D moll, durch vorher-
gehende Dissonantien nur auffgehalten, insonderheit aber der ordinaire
Accord an solchen Orthen mit einer eintzeln 7. oder $\binom{6}{5}$ vermehret wor-
den, wo die resolution hat können in denen folgenden Noten statt haben:




Schema D moll.



§. 33. Man kan in diesen Exempel die Dissonantien nach Gefallen leicht vermehren oder vermindern; wir aber haben hier der Deutlichkeit halber, mit Fleiß der Sache weder zu viel noch zu wenig thun wollen. Indeß haben wir biß hieher die oben §. 27. angemerckten 2. Haupt-Fehler des angefangenen præludii dergestalt verbessert, daß wir nunmehro mit leichter Mühe zu einem weitläufftigen harmoniösen præludio aus dem F dur gelangen könten, wofern wir mit allen übrigen Neben-Tonen, oder zu dem F dur gehörigen Schematibus des oben §. 26. befindlichen Exempels auff gleiche Arth verfahren wolten, wie wir bißher mit denen 2. Modis F dur und D moll verfahren. Wolte man nun dabey gedachte Schemata etliche mahl in verwechselter Ordnung wiederhohlen, und nach dem Alla-breve-Tacte durchspielen (w): so kan man gewiß das præludium aus dem

(w) Solchenfalß könte man nur diejenigen Noten, welche eine doppelte Harmonie haben (76. 56.) als gantze Tacte: Diejenigen Noten aber, so eine einfache Harmonie haben, als halbe Tacte anschlagen, und dabey die per 3as springende Noten mit dem Transitu der 4tel auszieren. Gewiß es würden mit dergleichen stets bindenden und syncopirenden Kirchen-Præludiis diejenigen Organisten, welche allerhand schöne Themata und Fugen auff der Orgel zu tractiren nicht gewohnet, vielmehr Ehre einlegen, als wenn sie statt dessen, rechte üppige Clauselgen, schlechte Sviten, oder wohl gar 2. stimmige Violinen-Sachen in der Kirche her-

dem F dur so lange extendiren, als man nur selbst will. Hier leidet es der Raum nicht, mehrere Weitläufftigkeit zu suchen: genug, daß wir deutlich gezeiget, wie jedweder gar leicht selbst damit umbspringen kan. Und eben so wie wir die Sache mit unsern præludio aus dem f dur angegeben, so verfähret man auch mit denen præludiis aus allen übrigen Modis Musicis.

§. 34. Denenjenigen aber, die in der Music etwas mehr geübet, und sich im præludiren auch ausser dem Alla breve wollen hören lassen, kan man noch diesen Rath ertheilen, daß sie die verwechselten Baſſ-Noten der zusammen gestossenen Schematum eines Haupt-Modi, nur als das blosse Fundament ihres præludii ansehen, und darüber mit Verlängerung und Verkürtzung gedachter Baſſ-Noten, allerhand Variationes und Fantasien nach eigenen Einfällen erdencken können (x), ohne die geringste Gefahr, sich weder in denen Tonen zu verliehren, noch wieder den Ambitum Modi zu pecciren. Wer nun unsern gantzen præludien-Discurs von §. 24. biß hieher vernünfftig überleget, der wird finden, daß dieses eine überaus vortheilhafftige Methode sey, einen Anfänger nicht allein zum præludiren, sondern auch zum componiren selbst glücklich anzuführen. Wir aber kehren von dieser weitläufftigen, wiewohl nützlichen Digression wiederum zu unsern Circul.

§. 35. Dessen 4ter Nutz und Vortheil war nun in gäntzlicher Abschaffung der alten Modorum Musicorum. Daß diese eingeschrenckte Antiqvitäten in heutiger praxi nichts mehr taugen (ausser wenn es denen Or-

herleyren; auch wohl zu Bemäntelung ihrer Ignoranz die armen Scholaren fälschlich zu bereden suchen: Dieses wären rechte Clavier-Sachen, und wären vollstimmige præludia und Fugen nicht mehr Mode, (sie sind der sauren) der General-Baſſ bedeute auch nichts, es wären da wenig Regeln zu observiren, und gebe sich alles von sich selbst ꝛc. Sehr wohl gegeben! Aus dergleichen Gesange lernet man den Vogel den Augenblick erkennen, ohne daß man weitere Testimonia Ignorantiæ crassæ von nöthen habe.

(x) Bey dergleichen Variationibus kan man nun nach Gefallen die allzu häuffig bindenden Dissonantien weglassen, und sich mehr an die consonirenden Schemata halten, z. E. an das oben §. 28. befindliche Schema &c.

ganisten gefället, ihre præludia nach denen Modis der alten Lieder einzurichten): Hieran zweiffeln auch selbst manche Antiqvarii nicht mehr. Allein es giebt gleichwohl noch einige unter denen heutigen practicis selbst, welche vermeinen, man könne deswegen die alten Modos nicht entrathen, weil man daraus auch so gar die Connexion der heutigen Modorum erlernen müsse. Denn, sagen sie, wer z. E. nicht wisse, wie der Modus Dorius dem Lydio, dieser dem Æolio &c. am nechsten verwandt sey, der wisse auch nicht beqvehm aus dem einen in den andern zu gehen, und mit denen Modis nach Gefallen zu handthieren. Diesen Leuthen redet nun Werckmeister in seiner Harmonologie vortreflich das Wort, wenn er p. 73. sich also vernehmen lässet:

> Diejenigen aber so dennoch vorwenden, daß die Modi (nehmlich die alten) nicht mehr im Brauch wären, werden dadurch verführet, indem sie sehen, wenn etwan einige vornehme Componisten ihre schöne Digressiones, oder künstliche Abweichungen haben, meinen sie, die Modi würden überschritten, und dannenhero nicht mehr im Gebrauch, indem sie aber in solcher Opinion stecken, wissen sie nicht, daß auch der Modus eine Richtschnur sey wie man solche Digressiones einrichten, und anbringen möge, damit man wieder zu selben Clave, und gleichsam zu der Thür, da man ist ausgangen, wieder gelangen könte, denn wenn solches nicht wäre, gienge man gleichsam in einen Irrgarten und Labyrinth, da man nicht wüste, wo man sich solte zuletzt hinwenden.

Da habt ihr es, ihr heutigen Practici! Ihr werdet keine künstlichen Digressiones mehr machen können, und werdet euch in dem Labyrinth eurer 24. Modorum gantz und gar verliehren, wofern ihr euch nicht von denen alten Modis, gleich als vom Faden Ariadnes, werdet wieder heraus führen lassen: da möget ihr euch nun feste anhalten. Fraget man aber manche Defensores dieser antiqven Modorum (y) umb den wahren Grund, woher

(y) Die Schrancken der alten Modorum schliessen sich ohngefehr in folgenden 2. Terminis: 1) Daß man nicht alle Tone oder Claves in diesen oder jenen Modo gebrauchen solle, die wir doch heut zu Tage würcklich haben und brauchen können. 2) Daß man auch so gar die Limites gewisser Modorum bey Leibe nicht umb eine 2de 3e &c. überschreiten, i. e. in der Ordnung unserer heutigen Chromatischen Clavium nicht höher und tieffer gehen solle, als es der alte barbarische Modus

woher sie den gerühmten vortreflichen Nutz ihrer Modorum erweisen können: so läufft der allerbeste Beweiß, mit einem Worte, auff die oben beschriebene Circulation per 3as hinaus, welche sie aus jedweder Triade Harmonicâ ihrer Modorum auf folgende Arth zusamme schmieden. Denn, sagen sie, weil z. E. der Modus Jonius die Triadem Harmonicam, {g e c} der phrygius hingegen die Triadem {h g e} hat, diese letztere Trias aber von der ersten 2. Claves erborget, so muß der Modus phrygius nothwendig dem Jonio am nechsten verwand seyn. Nach diesen muß alsdenn der Modus Mixolydius folgen, dessen Trias harmonica {d h g} wiederum 2. Claves von dem phrygio erborget. Und so fahren sie mit der Transposition ihrer Modorum, und der Superstruction der Triadum harmanicarum, per Tertias so lange fort, biß sie wieder in den ersten Modum gelangen. Allein wir wollen dieses weitgesuchte patrocinium der alten Modorum auff zweyfache Arth beantworten:

1) Gesetzt den Fall, es wäre besagte Circulatio per 3as richtig, so möchte ich gern die raison wissen, warum wir eben dazu die Nahmen der alten Modorum erborgen müsten? Unsere heutigen Modi Musici haben ja eben diese Triades harmonicas, welche wir benöthigten Falles auff gleiche

Zzzzz 2 Arth

Modus zugelassen. Sind das nicht Thorheiten! Wir haben in jedweder 8ve 12. Claves, warum sollen wir sie nicht in allen Modis nach Gefallen, in der Höhe und Tieffe brauchen, wie es unser Einfall, Talent und Gusto zulässet? Sind es nicht eben so absurde Gesätze, als wenn man Regeln erdencken wolte, wie man hinführo alle Sachen gar künstlich nur mit 2. oder 3. Fingern jedweder Hand angreiffen könte, da uns doch GOtt 10. Finger zum Angreiffen verliehen hat: oder wie man im Reden, (nach dem Exempel curiöser Oratorum) bald das r. bald das s. aussen lassen solte, da wir doch zum Reden 24. Buchstaben im Alphabeth haben: Könten wohl dergleichen curiöse pedanterien zu einer vernünfftigen Regel dienen? Jedwedes Animal rationale wird es mit Nein beantworten, und gleichwohl wollen wir nicht begreiffen, daß mit denen alten Modis eben dergleichen Thorheiten passiren, die bey unsern Zeiten nicht mehr applicabel sind.

Arth superstruiren, oder viel kürtzer, nur per 3as in der progression fortgehen dürffen c. e. g. h. d. &c. so haben wir eben diese Connexion der Modorum, ohne daß wir nöthig haben, uns dabey weder des alten Modi Hypomixolydii, Jastii, nach Hypojastii &c. zu erinnern, was gehen uns diese barbarische Nahmen an?

2) Haben wir oben schon (z) erwiesen, daß die Circulatio per 3as nicht einmahl richtig sey, und wäre es diesen nach gantz falsch, daß z. E. der obengedachte Modus Jonius dem phrygio am nechsten verwandt sey, weil sie umb eine 3. maj. von einander entlegen, dahero die beyden Modi Æolius und Mixo-Lydius wegen näherer Anverwandschafft gar wohl eine rechtliche Intervention anstellen könten. Da wir nun in unsern oben erklährten Circul eine viel richtigere Ordnung, Connexion und Anverwandschafft aller Modorum finden, nach welchen wir alle unsere nahe, und weitabgelegene Digressiones gantz sicher einrichten, jederzeit die Thür, wo wir hinein gangen, wieder rückwerts finden, und uns niemahls, ja absolut niemahls in dem vermeinten Labyrinth verirren können: so folget ja unwiedersprechlich, daß wir auch hierinnen (eben so wenig, als bey andern Musicalischen Materien) der alten Modorum gantz und gar nicht nöthig haben, sondern sie getrost, nicht allein in partem, sondern in totum verwerffen können. Wir thun also am besten, wenn wir sie ohne weiteres Ceremoniell, in ihr von dem Herrn Matheson wohl auffgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe verweisen, und uns weiter nicht umb sie bekümmern.

(z) Besiehe §. 3. h. cap.

Das

Das VI. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helffen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse.

§. 1.

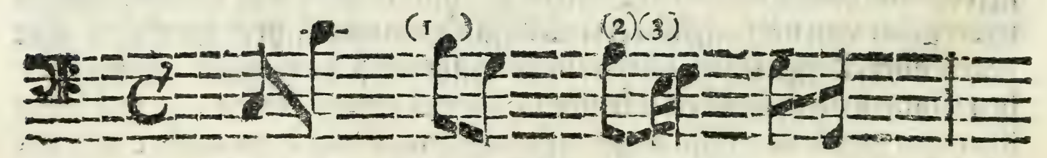
Wenn wir ein Exercitium Practicum aller, in dieser andern Abtheilung vom General-Bass ohne Species gegebenen Regeln anstellen sollen, so fraget sich vor allen Dingen, ob wir nöthig haben, auch die Cap. I. huj. Sect. abgehandelten Fundamenta styli Theatralis allhier weiter zu exerciren? Ich sage nein! Denn einem Accompagnisten ist es genug, wenn er die allda erklährten Sätze nebst ihren Verkehrungen theoretice verstehet, und ihnen im Accompagnement ihr Recht zu thun weiß, wozu kein besonderes Exercitium von nöthen, sondern allda satsam ausgeführet worden: Die Praxis aber, dergleichen Theatralische Sätze selbst zu machen, gehöret vor den Componisten, welchen wir oben allbereit einige Anleitung zu seinem Exercitio gegeben. Also fraget sich nun, was wir denn allhier vor ein nützliches Exercitium Practicum des General-Basses ohne Species mit unsern Accompagnisten anzustellen haben?

§. 2. Man darff nur überlegen, daß die grösten Künste eines solchen unbezifferten General-Basses darauff ankommen, daß man die natürliche Harmonie oder den natürlichen Ambitum aller Modorum wohl verstehe, und aus selbigen die nöthigen Signaturen zu judiciren wisse. Da nun dieser natürliche Ambitus modorum oben Cap. 2. huj. Sect. durch die 7. biß 8. Special-Regeln, und beygefügten Schemata Modorum aus dem Grunde beschrieben worden: so folget hieraus, daß wir allhier kein bessers Exercitium Practicum anstellen können, als wenn wir vors erste ein General-Exempel zusamme schmieden, in welchen 1) alle oben erklährte

 Special-

Special-Regeln zusamme lauffen, welche die natürliche Harmonie aller Modorum ausmachen. 2) Die Concert- oder Vocal-Stimme darüber gänzlich weggelassen werde, damit man sich alleine an den Bass, und seine darüber gehörige Harmonie halten müsse. 3) Nicht allein der regulirte Ambitus der alten, sondern auch irregulaire und extravagante Ausweichungen des Haupt-Modi enthalten, damit alle nöthige Casus, nebst denen, nicht zum Haupt-Modo gehörigen Speciebus Octavarum, darinnen exerciret werden mögen, wie wir bald sehen werden. 4) Muß man hernach ein solches General-Exempel durch alle 12. modos majores (weil die 12. modi minor. schon in dem vollkommenen Ambitu der Majorum stecken) transponiren und exerciren lassen, um zu beweisen, daß die Regeln in allen Modis immer einerley bleiben, und nichts als der Ton changirt.

§. 3. Gleich wie nun ein solches Exercitium einen Lehrbegierigen die natürliche Harmonie aller Modorum nothwendig dergestalt beybringen muß, daß es unmöglich ist, selbige nicht zu begreiffen: Also stellen wir folgendes Exempel (*) zu unsern Exercitio dar, und zeigen gewöhnlicher massen die Signaturen durch die beygefügten no. no. an:



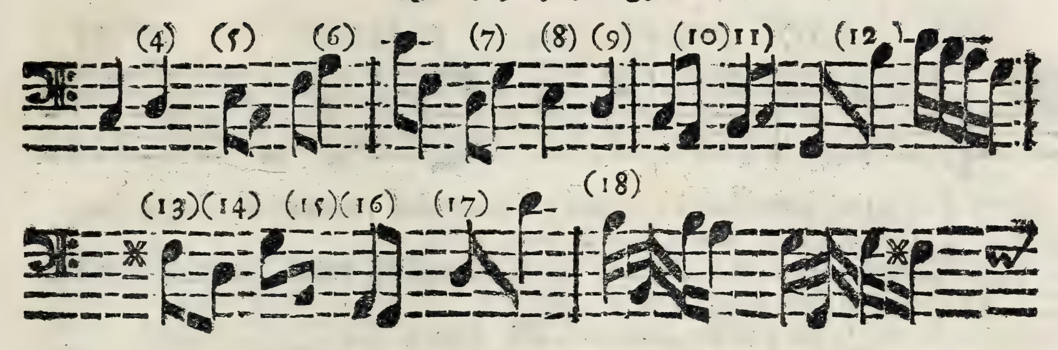
das Exempel fänget im C dur an, also verfähret man im Accompagnement nach dem Schemate dieses Modi, vermöge dessen die Note

No. (1) Die 6. über sich hat, weil es das Semitonium modi ist. Reg. 3. spec.

(2) Hat den ordinairen Accord, weil es die 5ta modi majoris ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. spec.

(3) Hat die 6, weil es 3a modi ist. Reg. 4. spec.

(*) Fast ein solches Exempel habe allbereit in meinem alten Tractat gegeben, und fast eben ein solch Exempel, (iedoch exceptis excipiendis) giebet auch Gasparini in seinem Tractate, so daß ich mich bald wundere, wie wir beyde in der Materie vom General-Bass ohne Species, so verschiedene mahl auff einerley Inventiones gefallen.



(4) Hat die 6, weil es die 2da modi maj. welche gradatim aufwerts gehet. Reg. 5. spec.

(5) Hat die 6, weil es 3a modi, R. 4. sp.

(6) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. sp.

(7) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. sp.

(8) Hat die 6, weil es 3a modi, Reg. 4. sp.

(9) Hat die 6, weil es 2da modi maj. welche gradatim unterwerts gehet. Reg. 5. sp.

(10) Hat den ordinairen Accord weil es 6ta modi maj. ist, welche nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. sp.

(11 und 12) haben die 6, weil sie das Semitonium modi angeben. Reg. 3. sp.

die Note (13) giebet nun ein neues Semitonium an, dahero der Modus nach der Reg. 7. spec. in den darüber nechstgelegenen halben Ton changiret (welches hier g dur ist) dahero hat nun eben diese Note

(13) Die 6. über sich, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.

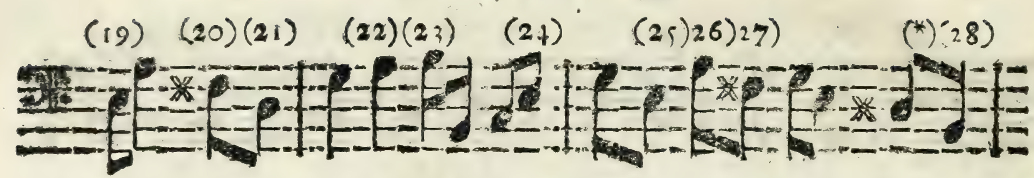
(14) Hat 3. maj. über sich, weil es die 5ta modi ist. Reg. 1. spec.

(15) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. spec.

(16) Hat 6tam maj. über sich, weil es 2da modi ist, welche gradatim unterwerts gehet. Reg. 5. spec. (Man muß sich hier wegen der 6t. maj. errinnern, daß sie nicht kan minor seyn, weil alle modi maj. und minores das Semitonium unter sich tractiren, es mag vor dem Systemate modi bezeichnet stehen oder nicht. Ex ratione. Reg. 1. spec.

---

len. Jedoch die Sache ist sehr natürlich, und niemand kan hierinnen auf bessere Vortheile dencken, wenn auch noch hundert Autores über diese Materie schreiben wolten.

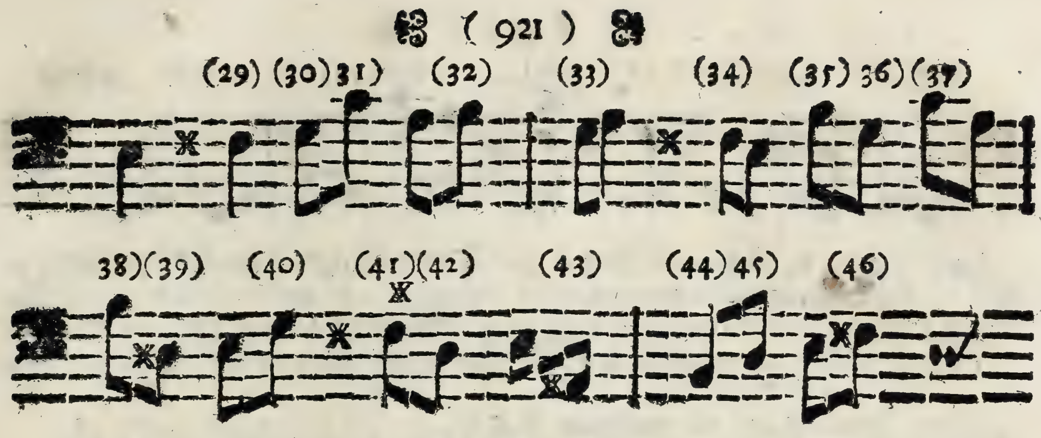


(17) Hat 3. maj. so wohl als die folgende Note, weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec.
(18) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. spec.
(19) Hat den ordinairen Accord, weil es die 6ta modi ist, welche hier nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. spec.
(20) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.
(21) Hat die 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp.
(22) Hat 6tam maj. weil es 2da modi maj. ist, welche gradatim über sich gehet. Reg. 5. spec. (Hier ist zu wiederhohlen, was oben bey (16) gesaget worden.
(23) Hat nebst der nechstfolgenden Note die 6, weil es 3a modi ist. Reg. 4. spec.
(24) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet, Dahingegen eben diese Note bey
(25) Den ordinairen Accord hat, weil sie hier nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. Reg. 6. spec.
(26) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.
(27) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec.

Nun zeiget die Note (*) ein neues bißher nicht da gewesenes Semitonium an, daher der Modus nach der Reg. 7. spec. in den nechst darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier E moll ist). Folgbar hat eben diese Note

(*) Die 6 über sich, als das Semitonium modi. Reg. 3. spec. (Wobey wir hier erinnern müssen, daß wir in diesen modo mit keinen F. sondern mit lauter Fis zu thun haben, weil die species 8væ des E moll das fis als die rechte 2de, und kein f. in sich hat, wie oben c. 3. sect. 2. p. 787. nachzusehen.)
(28) Hat die 3. maj. weil es 5ta modi ist. Reg. 1. spec. (die rechte 5te zu dieser Note aber suchet man abermahls in nur gemeldter specie 8væ dieses modi.)
(29) Hat die 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.

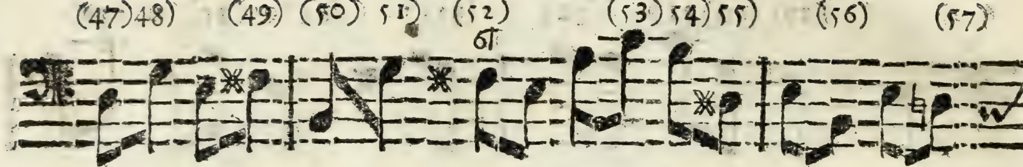
(30) Hat



(30) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. ſp.
(31) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(32) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. ſpec.
(33) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(34) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(35) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(36) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. ſp.
(37) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(38) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(39) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(40) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

Nun ſetzen wir den Fall, es habe eine über dem Baſſe ſtehende Stimme die 3. maj. zu der Note (41) ausdrücklich angegeben: ſo lehret uns dißfalß die andere Helffte unſerer obigen Reg. 7. ſpec. daß der Modus allhier in den, über der beſagten 3. maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier H moll iſt). Folgbar nimbt man in dieſen auſſerordentlichen Tone nebſt denen ſpecial-Regeln auch die ſpeciem 8væ des H moll wohl in acht, welcher zu folge über gemeldter Note

(41) Die rechte 5te cis (und nicht c.) nebſt der 3. maj. angeſchlagen werden muß. (vid. Speciem 8væ des H moll p. 787.)
(42) Hat die 6, als 3a modi, R. 4. ſp. Es muß aber die rechte 3e fis aus der Specie 8væ dieſes Modi, und nicht F. ſeyn.
(43) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp. Es muß aber hier wiederum die Species 8væ unſeres Modi die rechte 6te (fis) und die rechte 3e (cis) anweiſen.
(44) Hierzu giebet wiederum die Species 8væ die rechte 5te her. (fis)



(45) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. sp. Dabey schläget man wieder die rechte 3e (fis) aus der Specie 8væ an.

(46) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. sp. Die rechte 5te giebet die Spec. 8væ.

(47) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp. Dabey suchet man die rechte 3e in der Specie 8væ unsers Modi.

(48) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.

(49) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp. Die rechte 5te giebet die Species 8væ.

(50) Hierzu schläget man wieder die rechte 5te an. (fis)

(51) Hat die 6, als 6ta modi min. Reg. 6 sp.

Hier setzen wir exercitii gratiâ wiederum den Fall, es habe eine über dem Basse stehende Stimme die 6te maj. zu der Note (52) ausdrücklich angegeben: so lehret uns die nur angeführte andere Helffte der Reg. 7 spec. daß der Modus hier in den, über dieser 6te maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier e moll ist). Folgbar fället nun die vorige species 8væ weg, und die Note

(53) Hat die 6. über sich, als 6ta modi min. Reg. 6. sp.

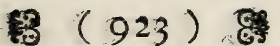
(54) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. sp. Wobey man die rechte 5te zu dieser Note (fis) aus der Specie 8væ des ietzigen Modi nimmet.

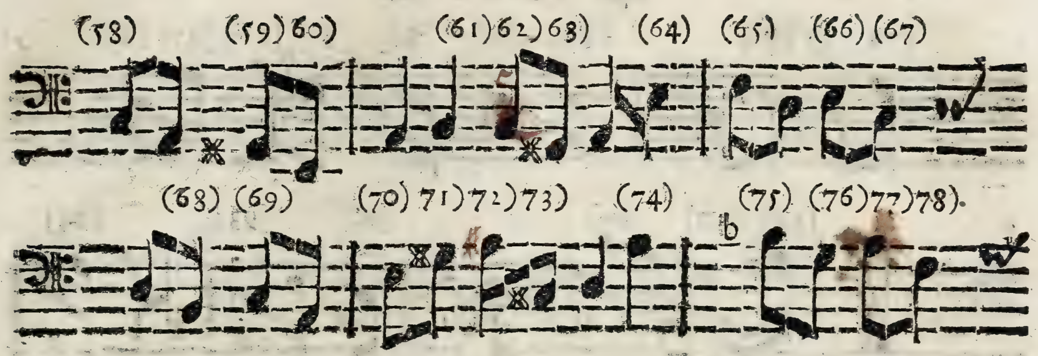
(55) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. sp. Die rechte 3e (fis) giebet wiederum die Species 8væ an.

(56) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. spec. Die rechte 5te giebet die Species octavæ an.

Von der Note (57) zeiget sich nun ein ♮. durch welches das bißherige Semitonium modi verlassen wird, und da kurtz darauff vor der Note (59) ein neues Semitonium erscheinet, so siehet man hier zu voraus (denn wir haben oben c. 4. huj. sect. das prævedere vielfältig recommendiret), daß natürlicher Weise der Modus in den, nechst über gedachten Semitonio liegenden halben Ton changiret (welches hier a moll ist.) Diesen nach hat nun die Note

58 Die

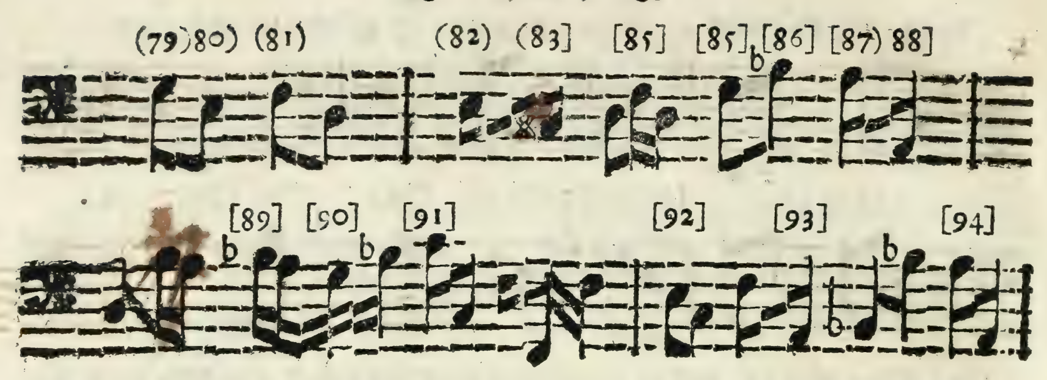




(58) Die 6. über sich, weil sie schon als 3a modi des a moll angesehen wird. Reg. 4. spec.
(59) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
(60) Hat 3 maj. als die 5ta modi. R. 1. sp.
(61) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
(62) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
(63) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
(64) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
(65) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
(66) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
(67) Hat die 6, als 3a modi. R. 4 sp.
(68) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
(69) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
(70) Hat 3. maj als 5ta modi. Reg. 1. sp.
(71) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3.

Gesetzt es hätte eine Stimme über dem Basse zu der Note (72) ausdrücklich die 3. maj. angegeben, so changiret nach unserer gewöhnlichen Reg. 7. spec. der Modus in den, über der 3. maj. gelegenen nechsten halben Ton (welches hier D moll ist), dahero hat nun die Note

(73) Die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
(74) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
(75) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
(76) Hat 3. min. über sich, weil es 4ta modi min. ist. R. 2. sp.
(77) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.
(78) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.



[79] Hat 3. min. weil es 4ta modi min. ist. R. 2. spec.
[80] Hat 6tam maj. über sich, weil es 2da modi min. R. 5. sp.
[81] Hat die 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
[82] Hat 6t, maj. als 2da modi min. R. 5. sp.
[83] Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.
[84] Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.
[85] Hat 3 min. über sich, als 4ta modi min. R. 2. sp.
[86] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
[87 und 88] Haben 3. maj. als 5tæ modi. R. 1. sp.
[89] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. sp.
[90] Hat 3. min. als 4ta modi min. R. 2. sp.
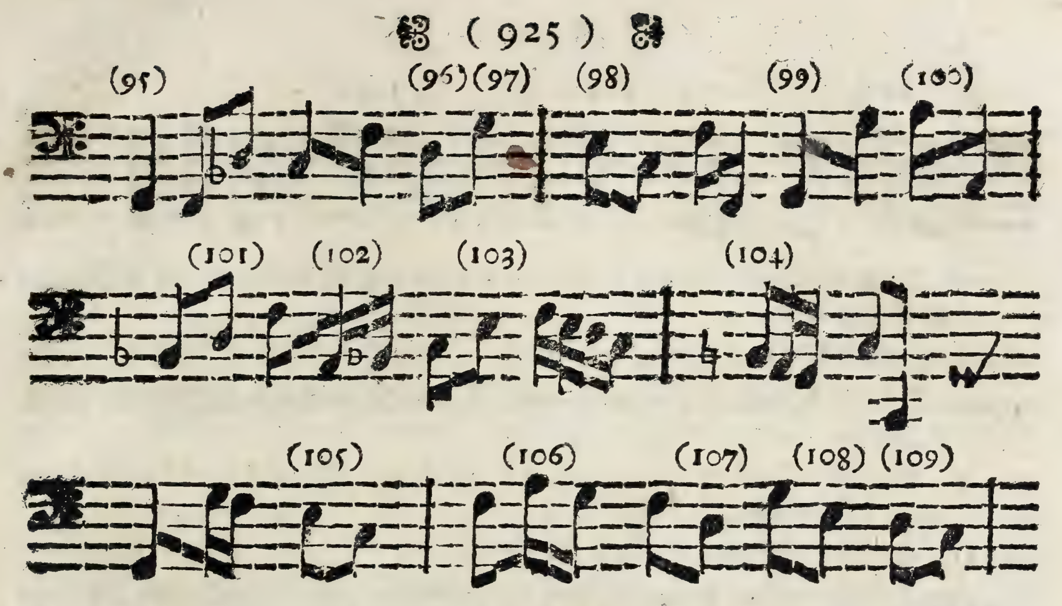
Die Note (91) hebet nun das bißherige Semitonium modi auff, und weil sich in denen nechstfolgenden Noten kein neues Semitonium, wohl aber das B moll vor dem H. zeiget, so sehen wir, daß der Modus in das F dur changiret. Denn das gedachte B moll machet in der specie 8væ des F dur die richtige 4tam modi aus. Diesen nach hat nun die Note

[92] Die 6 über sich, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

[93 und 94] Haben die 6, als 3æ modi. R. 4. sp.

[95] Hat die 6, weil sie 2da modi maj. ist, welche gradatim unterwerts gehet, Reg. 5. sp. Die rechte 3e aber zu dieser Note (nehmlich 3. min.) muß man in der Specie 8væ des ietzigen Modi suchen.

(96) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. ist, die nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.



97) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. R 5 sp. Dazu mus man wiederum die 3. min. aus der Specie 8væ des ietzigen Modi hohlen.

98) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

99) Hat nebst der folgenden Note die 6, weil es 2da modi maj. ist, welche per gradus auffwerts gehet. R. 5. sp. Dabey muß die Species 8væ unseres Modi wiederum die rechte 3e (nehmlich min.) anweisen.

100) Hat nebst der folgenden Note 3. maj. als 5ta modi. R. 1. sp.

101) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. spec. daß es aber 6t. min. und nicht maj. seyn müsse, solches lehret (ausser der vorhergehenden Note) wiederum die species 8væ.

102) Hat die 6, als 3a modi R. 4. sp.

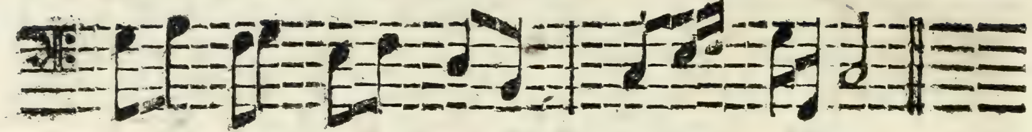
103] Hat die 6, als das Semitonium modi R. 3. sp.

Bey der Note (104) giebet nun das ♮. ein neues Semitonium an, dahero nach unserer gewöhnlichen Reg. 7. spec. der Modus in den, nechst darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier c dur ist). Diesen nach hat nun besagte Note

104) Die 6 über sich, als das Semitonium modi R. 3. sp.

105) Hat die 6, als 3a modi R. 4. sp.

106) Hat die 6 über sich, weil es 6ta modi maj. ist, welche mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.



107) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. R. 5. sp.

108) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

109) Hat die 6, weil es 2da modi maj. ist, welche gradatim unterwerts gehet. R. 5. sp.

110) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. ist, welche nicht mit der 4ta modi in saltu stehet. R. 6. sp.

111) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

112) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. ist, die mitten im Sprunge stehet. R. 5. sp.

113) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. sp.

114) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. sp.

§. 4. Wer dieses Exempel dergestalt in das Exercitium gebracht, daß er weiter nicht die darunter gesetzten no. no. zu Rathe ziehen darff, der hat den ersten Grundstein zu der perfection im General-Baß ohne species geleget, und mangelt weiter nichts, als daß er eben dergleichen Exercitium in allen denen übrigen Modis anstelle. Zu dem Ende wollen wir nun unser Exempel zuerst in das g dur transponiren, und geben dabey einem Liebhaber die Nachricht, daß er die darüber gehörigen Signaturen, mutatis mutandis aus eben denen vorhergehenden no. no. hohlen könne, ohne daß wir nöthig haben, die Blätter von neuen damit anzufüllen. Denn es bleiben in allen transponirten Modis immer die vorigen Regeln, nur daß man die neu vorkommenden Modos bey ihren Nahmen nennet.

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

(7) (8) (9) (10) (11) (12)

(13) (14) (15)(16) (17) (18) (19) (20) (21)

[22] [23] (24) (25) (26)(27) (*)(28)

[29] [30][31] [32] [33] [34] [35][36][37]

(38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)(45) (46)(47)(48) (49]

(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)

(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)
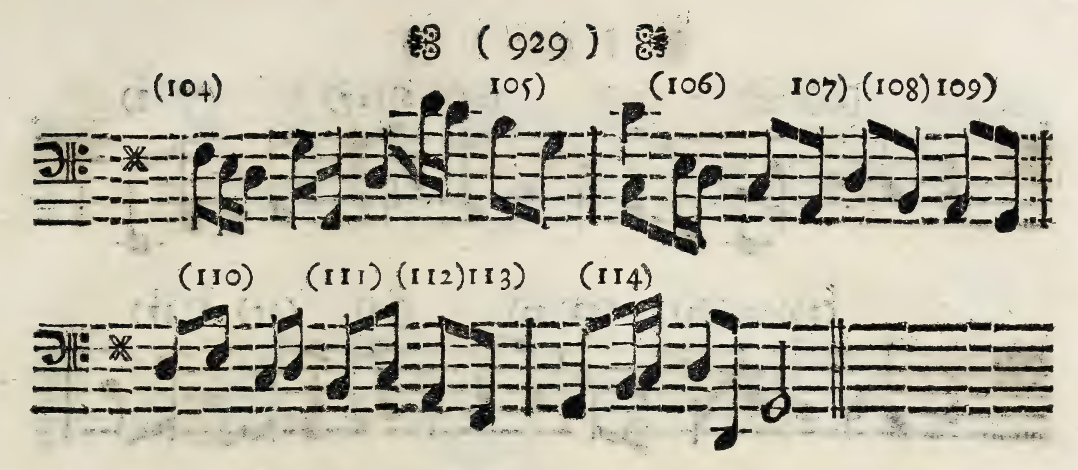
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)

(82)(83) (84) (85) 86) 87) 88) (89)(90) (91)

92) 93) 94) 95) 96) 97)

98) 99) 100) 101) 102) 103)

§. 5. Wir
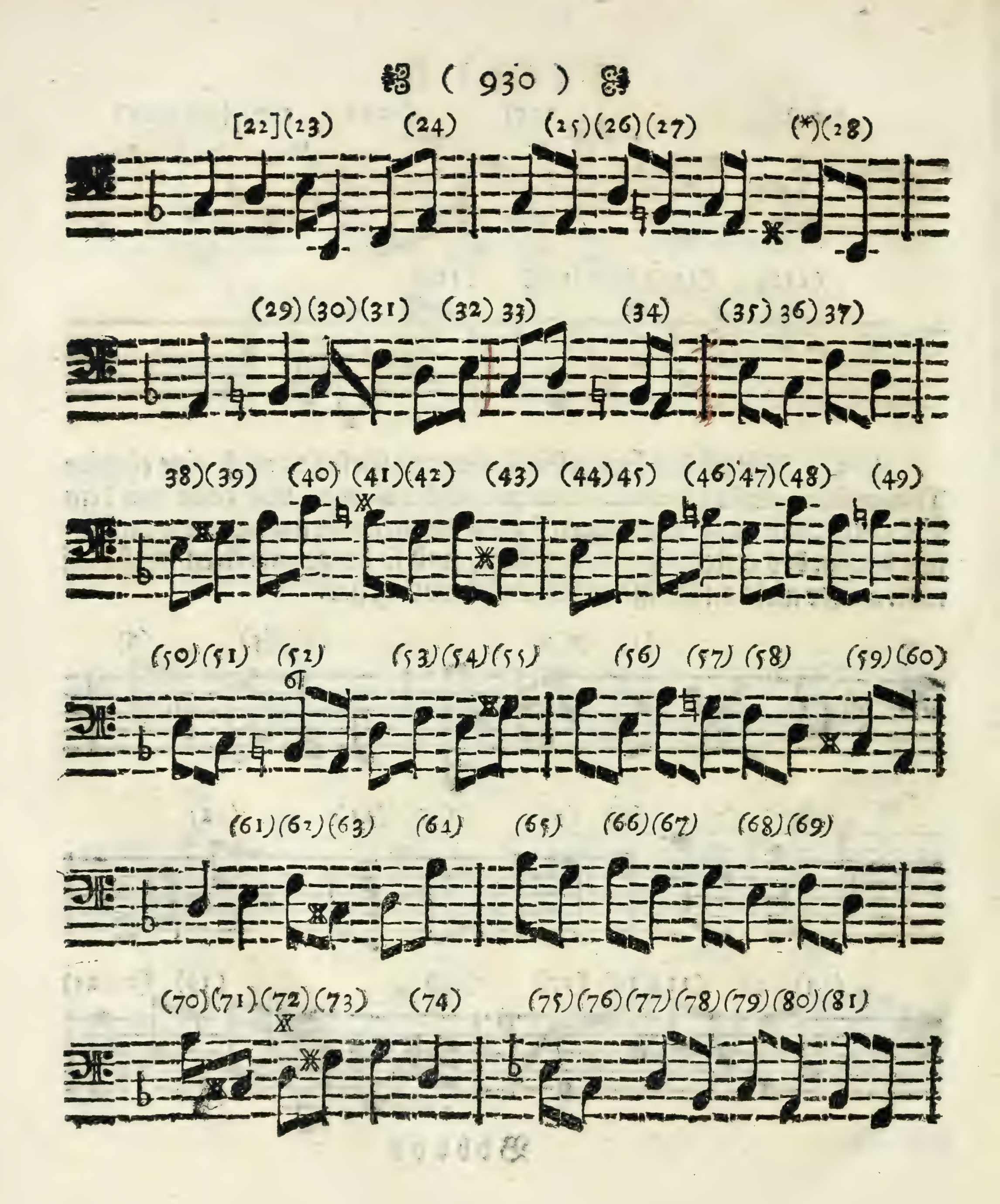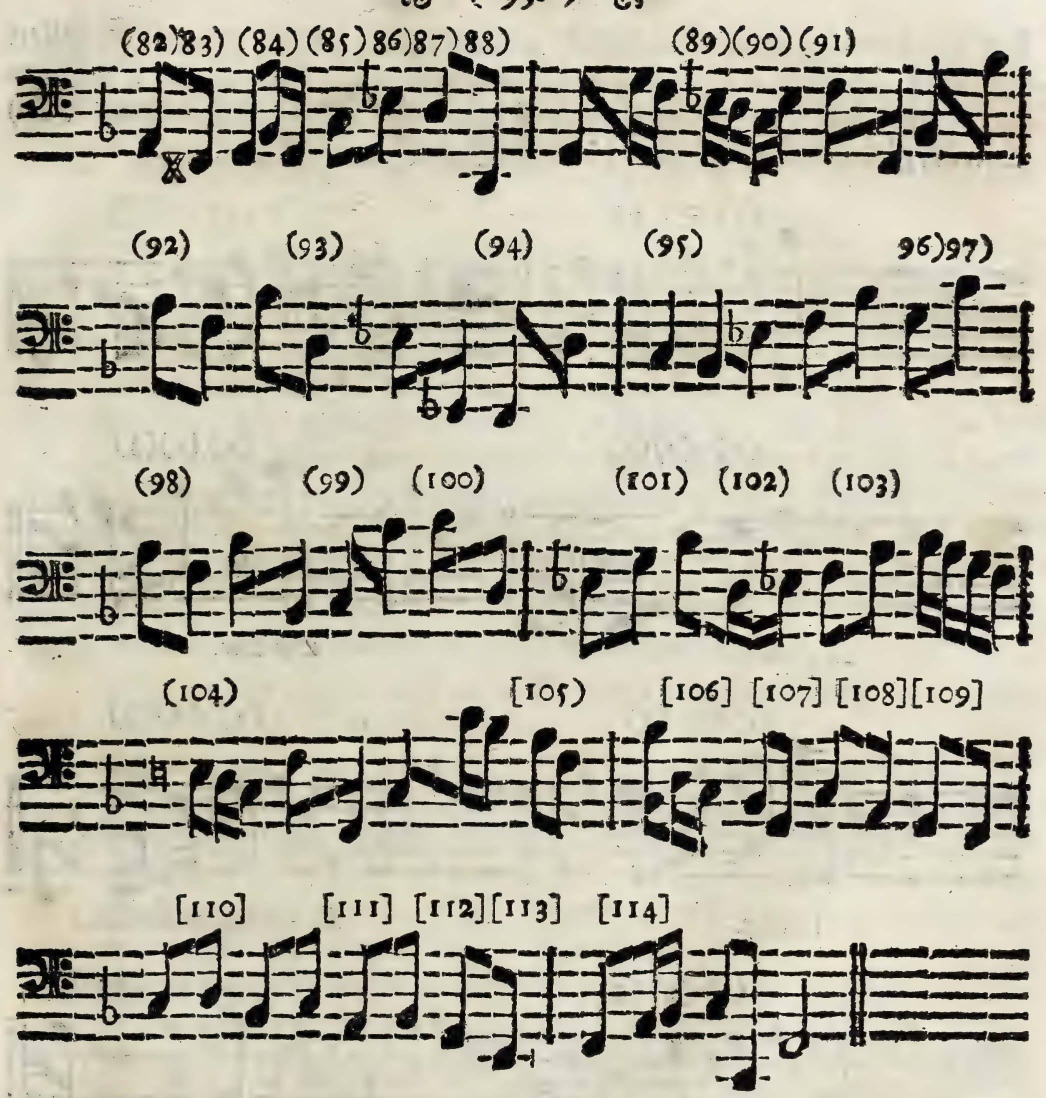


§. 5. Wir wollen denen Liebhabern zu Gefallen noch eine eintzige Transposition unsers General-Exempels anhero setzen, und zwar mit dem Bedeuten, daß man benöthigten Falles die Signaturen wiederum aus denen no. no. des ersten Exempels hohlen, und so lange exerciren muß, biß man weiter nicht an selbige zu gedencken nöthig hat.

(1) (2) 3) (4) (5) (6)

(7) (8) (9) (10) (11) (12)
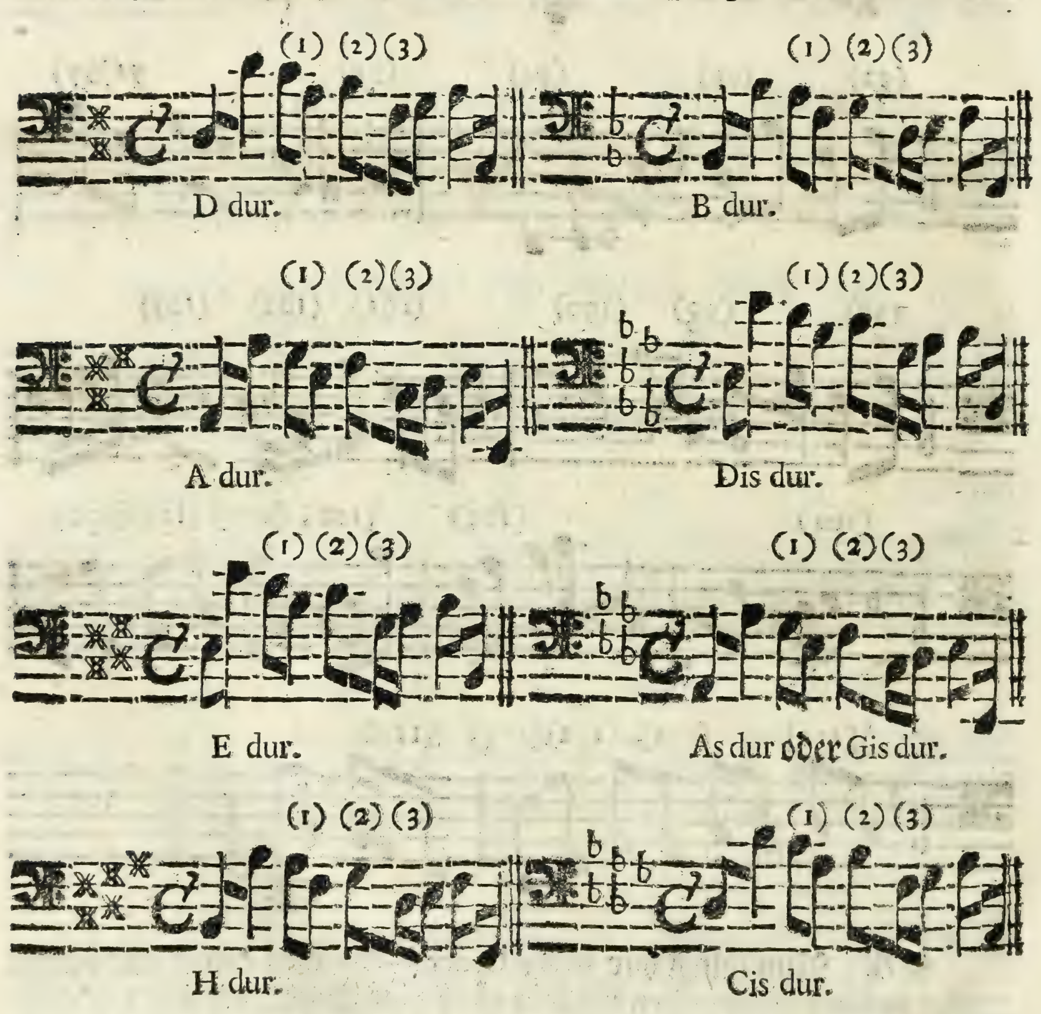
(13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) 21)

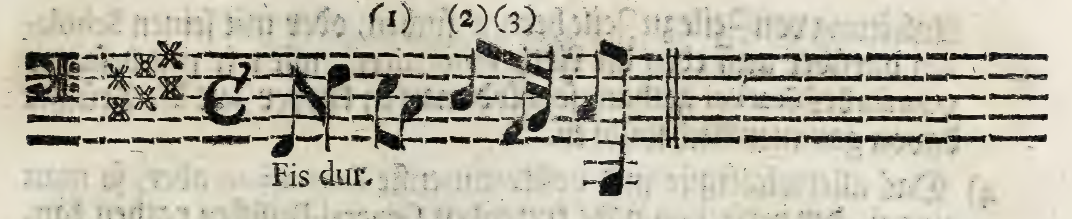

[22](23) (24) (25)(26)(27) (*)(28)
(29)(30)(31) (32) 33) (34) (35) 36) 37)
38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)45) (46)47)(48) (49)
(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)
(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)



§. 6. Nun solten wir unser General-Exempel durch alle übrige Modos majores transponiren: allein es ist eine Sache, die unser Accompagnist nunmehro selbst zu verrichten capabel seyn wird, also erspahren wir

den Platz, und geben auff folgende Arth nur die Modos an, wie sie sollen richtig bezeichnet, und transponiret werden. Wobey wir wegen Verwechselung des ♮. mit dem ✕ anhero wiederhohlen, was oben p. 510. bey eben dergleichen Gelegenheit der Transposition gesaget worden.





§. 7. Ein Liebhaber kan einige von diesen Modis auch unter andern Bezeichnungen des Systematis exerciren, auff Arth wie oben p. 514. angegeben worden. Doch sind die hier specificirten Bezeichnungen der Modorum schon genug, einen Accompagnisten in der natürlichen Harmonie aller Modorum ziemlich sattel-feste zu machen: Nur muß man das Accompagnement aller transponirten Exempel nicht etwan auswendig, wie der Papagey sein Liedgen, sondern mit einem Judicio und Erkentniß der Regeln erlernen, oder seinen Scholaren erlernen lassen, so wird das bißherige besondere Exercitium des General-Basses ohne species ohne Zweiffel seine reichlichen Früchte tragen. Indeß möchte man fragen, ob man nicht mehr nützliche Exercitia in dieser Materie anstellen könne?

§. 8. Wir wollen noch unterschiedene nützliche Vorschläge thun, und selbige nach der Reihe specificiren:

1) Kan man das oben c. 2. huj. sect. p. 755. befindliche Exempel mit der Singestimme zugleich auff eben die Arth durch alle Modos majores transponiren, wie wir mit unsern General-Exempel gethan; welches gleichsam ein neues und doppeltes Exercitium ausmachet, weil man darinnen nicht allein auff die gewöhnlichen special-Regeln, sondern auch zugleich auff die Stimme sehen muß.

2) Kan man auff eben diese Arth die p. 798. befindliche gantze Cantata, oder wenigstens die 2. Arien derselben, durch alle Modos minores transponiren, welches wegen der vielen darinne vorkommenden extravaganten Gänge ein sonderlich nützliches Exercitium wäre.

3) Kan man nunmehro auch andere Cantaten (mit und ohne Instrumente) Duett, Trio, und gantze Opern, Serenaden &c. vor sich nehmen, und das richtige Accompagnement nach unserer bißherigen

Anleitung von Zeile zu Zeile heraus suchen, oder mit seinen Scholaren darüber auff eben die Arth raisonniren, wie wir mit besagter Cantata des Scarlati gethan, so wird man in kurtzer Zeit die Früchte davon gar mercklich spühren.

4) Das allerwichtigste und vollkommenste Exercitium aber, so man einem, der perfection nahe tretenden General-Bassisten rathen kan, ist dieses, daß er die p. 746. befindlichen Schemata aller Modorum suche in form eines præludii zu exerciren, wie es cap. 5. huj. sect. in fine (wo von dem præludiren vollstimmiger Instrumente gehandelt wird) angegeben worden. Es fliesset dergleichen Exercitium unmittelbahr aus denen Regeln des General-Basses ohne species, und ist vor einem Accompagnisten, der biß hieher avanciret, nichts schwehres, so lange man die Dissonantien aus denen Schematibus weglässet, wie man zu Anfange thun kan. Durch dieses Exercitium wird man sich nicht allein eine Fertigkeit und geschwinde Einsicht im Accompagnement der Cammer- und Theatralischen Sachen, sondern auch einen ungemeinen Vorsprung im præludiren erwerben, welches gleichwohl denen meisten Accompagnisten, und insgemein allen Organisten unentbehrlich ist.

Wird man nun allen, in diesen gantzen Wercke treulich vorgeschriebenen Rath fleißig annehmen, und wohl exerciren, so wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit ohne Zweiffel mit besondern Vortheil erlangen ein erwünschtes

E N D E.

(o)

Sup-

SUPPLEMENTA
Zur
Einleitung.

§. 1.

p. 7. b. 3. seqv. statt der Worte: was die Vocales denen, soll es heissen: was die Vocales unter denen ꝛc.

Diesen Worten hatte ich nun in der Vorrede meines alten Tractates noch folgende Passage beygefüget:

> Zugeschweigen, daß es gar fein lässet, wenn z. E. ein Componist nach dem wahren Kunstgriffe aller Contrapuncte einen Canonem ohne Mühe zu setzen weiß, welchen 4. oder mehr Stimmen von eben der Zeile als einen Discant, Alt, Tenor und Bass singen können &c.

Ich will diese Passage deswegen anhero wiederhohlet haben, weil sie der Herr Capellm. Mattheson in seiner Critica Musica ausdrücklich citiret. Ausser diesen hasse ich es so gar, wenn man sich mit dergleichen denen Anfängern schwehr scheinenden, und doch an sich selbst leichten Schulpossen breit zu machen suchet. Ich erinnere mich, daß man von einer Missa eines berühmten Contrapunctisten ein ausserordentliches Miracul machet, weil darinnen, wie man saget, der Tenor dem Soprano, und der Bass dem Contra Alt durch und durch in Canone folget. Welch Wunderwerck! Als ich noch ein Contrapuncts-Schüler war, speculirte ich der Sache so lange nach (denn ich kunte damahls vor lauter Contrapuncts-Begierde kaum essen, trincken, noch schlaffen) biß ich den Haupt-Schlüssel aller Canonum fand, vermöge dessen ich zur ersten Probe eine ziemlich lange Sonata à 6. Violini componirte, welche nur aus 2. Haupt-Stimmen gespielet wurde, so, daß in jedweder Stimme 3. Violini bey gewissen Signis hinter einander anfiengen, und also die gantze Sonata gleichsam in einem beständig fortgehenden Themate und Contra Themate auff 6fache Arth durch canonirten. Mich düncket, diese Arbeit will etwas mehrers sagen, und doch habe ich

kein

kein Wunderwerck daraus gemacht, weil ich gesehen, daß ein jedweder schlechter Componist, der nur à 4. 5. 6. componiren kan, hundert dergleichen Canonische Künste von allerhand façon gar leichte nachmachen kan, wenn man ihm einmahl den Kunstgriff entdecket. Es stecken hinter allen Canonischen Arcanis (auch die von dem Römischen Valentino dem Kirchero ehemahls zugeschickte Canones secretiores nicht ausgenommen) eben so schlechte Wunderwercke, als hinter der Kunst, ein Thema und ContraThema zu erfinden, welche sich in allen 3. Contrapuncten all' ottava, Decima und Duodecima à 2. 3. 4. auff einmahl tractiren, und nachmahls insgesamt (gleichwie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla reversa verkehren lassen. Nur ist zu beklagen, daß man aus solchen an sich selbst leichten Künsten grosse Geheimniße machet, daran sich Unwissende stossen, und darüber zu pedantisiren anfangen, weil sie glauben, es gebe nichts bessers in der Music, als solche Gesichts-Miracula. Ein gewisser Autor und Methodiste giebet in seinen Tractate von der Composition viel schöne Gesichts-Exempel, daraus man siehet, daß er ein grosser Contrapunctiste ist, (welches man zwar auch vorher geglaubet). Allein wenn er nun bey den allerschönsten Exempeln sagen soll, wie er es gemachet, und worinnen die eigentlichen (NB. an sich selbst leichten) Kunst-Griffe dieses und jenes Contrapunctes bestehen, so bricht er auff einmahl ab, und behält die Künste in petto! Warum? Wir wollen alleine die grossen Contrapunctisten seyn, welchen es nicht jedermann nachthun kan, ob wir gleich sonst nicht ꝛc. Es würde sich gewiß ein capabler Mann um unsere Music hochverdient machen, wenn er so wohl seine eigene, als andere in der Welt herum vagirende Arcana Musica (worunter auch des berühmten Theilen 12. künstliche Doppel-Fugen zu rechnen wären) so viel möglich colligirte, den Schlüssel zu den ihm noch unbekanten Arcanis mit Fleiß suchete, und alle dergleichen Kunstgriffe der Musicalischen Welt auffrichtig entdeckete. Solches würde die allgemeine Verwunderung über dergleichen pappierne Hexereyen sehr vermindern, den abusum überflüßiger Contrapuncte hemmen, und unsere Musicalische Vernunfft auff wichtigere Dinge, die wir nachzusuchen haben, appliciren lernen.

§. 2.

§. 2.

p. 23. in Nota l. 8. adverba: **Durch ein überall dominirendes Cantabile.**

Das Cantabile, oder die Melodie ist freylich das vornehmste Stück von nem ausnehmenden guten Gusto: allein nach obiger Beschreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tantze. Sonst würden diejenigen mit unter die grösten Componisten zu zehlen seyn, welche von vielen hören, oder auch aus angebohrnen guten Naturell, zuweilen noch ein ziemlich Melodiegen erfinden, auch wohl ein cantables Solo, Duett oder Cantata senza stromentè hinsetzen können, das sich noch hören lässet: allein so bald die Künste weiter gehen sollen, so läufft es schlecht ab.

§. 3.

p. 25. in Nota l. 6. ad verba: **Von dem ungesaltzenen Wesen eines antiqven Kirchen-Styli abzugehen pflegen.**

Zwar will man in einigen deutschen Capellen noch deswegen über dergleichen antiqven stylum halten, weil er andächtiger und nicht so munter seyn soll, als die heutige Kirchen-Arth. Allein zugeschweigen, daß der Unterscheid der alten und neuen Music überhaupt, in viel reellern Dingen, als in der Munterkeit bestehet: so möchte man wohl fragen, warum man nicht auch in der Kirche zum Lobe GOttes, etwas munteres und spirituelles könne hören lassen, wenn dabey nach Anleitung der Worte eine vernünfftige Abwechselung geschiehet, und man nicht auff den Abusum Theatralischer Gedancken verfället? Dergleichen vermischten Kirchen-Stylum hat man nunmehro in allen Music-florirenden Ländern, ja selbst mitten in Rom (allwo man einen so genanten devotern Kirchen-Stylum vermuthen könte) mit allen Recht eingeführet. Nur muß man sich freylich dann und wann nach der Gewohnheit des Landes, wo man ist, einiger massen zu moderiren wissen, und vor allen Dingen die Zeiten unterscheiden, in welchen man Kirchen-Musiqven aufführet. Denn wer z. E. in einem Oratorio sacro am Charfreytage, in einer Litaney, Reqviem &c. mit eben solchen auffgeweckten Gedancken angestochen kömmt, als

Supplementa

wenn wir mitten in der frölichen Oster-Zeit, oder wohl gar ausser der Kirche auff dem Theatro wären, der erweiset ein schlechtes Judicium practicum, und dienet ihm in solchen Fällen die Expression des Textes zu gar keiner Entschuldigung. Est modus in rebus, &c.

§. 4.

p. 42. 44. und 46. muß man entschuldigen, daß der Musicalische Accent auff die erste kurtze und nicht auff die andere lange Sylbe des Wortes vedrà gesetzet worden. Es ist eine Freyheit, welcher sich die Welschen in ihrer eigenen Sprache, bey dergleichen ausserordentlichen Metris bedienen. Es soll aber freylich nicht seyn, und will ich es niemanden heissen, zu imitiren.

§. 5.

p. 91. l. 18. Verändere man die folgenden 3. 4. Zeilen auff diese Arth:

Letzlich wird in einem à parten Capitel der Weg zum manierlichen General-Basſ gewiesen, und am Ende ein weiteres Exercitium vorgeschlagen. Der andere Theil dieses Wercks tractiret den General-Basſ ohne Species (†), allwo man nach gelegten Fundamentis des Theatralischen Styli, einige nützliche General- und Special-Regeln zu handthierung des unbezifferten General-Basses erklähret, selbige mit vielen Exempeln erläutert 2c.

Ibidem in Nota l. 1. statt: vor 10. biß 12. Jahren, setze: vor 17. Jahren. (Denn es gehet schon in das 6te Jahr, daß die ersten Druck-Bogen dieses Tractates allbereit im Druck da gelegen. Wer den meisten Auffenthalt verursachet hat, ist bekannt.

§. 6.

p. 93. in Nota, wird von dem Frantzöischen Autore Mr. Boivin gedacht. Wenn dieser Autor nichts mehr vom General-Basſ geschrieben, als das kleine Tractätgen von wenig Bogen, welches statt des verlangten weitläufftigen Tractates, aus Holland anhero übersendet worden: so ist es etwas sehr triviales, und unvollkommenes. Finde auch darinnen gantz und gar nichts remarqvables, als daß er die renomirte 4te vor einen Zwidder, nehmlich vor eine Consonanz und Dissonanz zugleich ausgiebet.

Ad

Ad Cap. 1. Sect. I.

p. 118. Ad finem Capitis:

In dem eintzigen Falle aber würde ein Anfänger die Signaturen nicht mehr auff den Lineen nach den Gradibus richtig abzehlen können, wenn man den Gebrauch einführen wolte, in schwehren Modis die mit 2 ✗✗ zu bezeichnende Claves, durch ein ♮. auff diejenige Arth aus ihren Modo, Systemate und Gradu zu verrücken, wie in der Matthesonschen Organisten-Probe p. 55. 87. 88. und an andern Orthen zu ersehen, dahin ich mich der Kürtze halber beziehe. Vor Anfänger kan dasselbe Exercitium nicht schaden, denn man kan es solchen Subjectis niemahls zu bunt machen, daß sie nicht auff einige Arth davon profitiren solten: das übrige kömmt auff den Liebhaber an. Meines Orths riethe ich (wegen gedachter, und auch anderer inconvenientien) lieber zu dem, von eben diesen Autore p. 242. seqv. vorgeschlagenen, und bey einigen neuern practicis allbereit gebräuchlichen X. denn bey diesen Signo bleibet der Modus, das Systema und die Gradus unverrücket, welches Natur-gemäß ist, und lassen sich dabey die Signaturen ohne Schwührigkeit nach denen Gradibus der Lineen abzehlen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

p. 126. ad §. 20. 21.

Der berühmte so genandte Modus obliqvus (da eine Stimme liegen bleibet, die andere aber per gradus oder per saltus fortgehet) dienet uns hierzu nichts. Ein Liebhaber kan aber diese Helffte einer Musicalischen Bewegung, zur Curiosität anmercken.

Ad Cap. 3. Sect. I.

§. 1.

p. 142. in Nota, lin. ult. adverba: **Die zuvor nicht da gewesen?**

Den letzten Casum mit der verdoppelten 3maj. accidental. über dem Sexten-Accord { h fis D } wollen wir auff folgende Arth deutlicher und gründ-

 licher

licher erklähren. Gesetzt es wäre ein Musicalisches Stück aus dem A moll gesetzet, der Componist aber extravagirte ausser dem regulirten Ambitu biß in das H moll, wie solches bey berühmten Ausländern nichts neues ist. Nun kömmt in diesen H moll nothwendig die 3a modi mit ihren Sexten-Accorde {h fis D} öffters vor, die 3. maj. aber dieses Sexten-Accordes ist respectu des angefangenen Haupt-Modi A moll (da kein fis vorgezeichnet) unwiedersprechlich accidentalis, und da fraget sich nun, ob man sie dennoch in einem Trio und Qvatro mit guten Gewissen verdoppeln könne? Ich antworte einmahl vor 10. mahl mit: Ja; Warum? es ist diese 3. maj. nehmlich dieses fis, bey diesen Sexten-Accorde nur eine superstruirte 5te, welche dem H moll so gar essential ist, und wer also besagte 3. maj. fis, zu verdoppeln verbiethen will, der muß vorhero verbiethen, daß man in eben diesen Modo, auch die 5te perfect. fis, zu dem ordinairen Accord H. nicht verdoppeln soll: Nimmt er aber diese Verdoppelung an, (wie er nimmermehr anders kan) so muß er jene nothwendig auch passiren lassen, weil der ordinaire Accord H. und der Sexten-Accord {h fis D} einerley Harmonie, einerley Claves, und einerley Ambitum modi haben, darwieder die Verkehrung beyder Sätze gar nichts thut. Hingegen ist es mit der Verdoppelung der 3. maj. accident. ausser dem Sexten-Accorde, freylich ein anders, wie oben weiter ausgeführet worden. Wer also Dubia hierinnen hat, der muß den Unterscheid der Casuum wohl betrachten, so wird er vielleicht nicht alle Verdoppelung der 3. maj. ohne Unterscheid verwerffen, gleichwie ein gewisser guter Freund thut, welcher mir kürtzlich opponiret: ich thäte es ja selbst nicht, daß ich in meinen Sachen gern die 3. maj. verdoppelte. Antwort: Mit Verdoppelung der 3. maj. accidental. habe ich (ausser dem angeführten Sexten-Accorde) allerdings biß dato nicht gern zu thun in schwachstimmigen Sachen: vor der Verdoppelung der 3. maj. natural. aber scheue ich mich in meinen neuesten Sachen so wenig, als andere heutige Practici. Daß ich aber ehemahls vor aller Verdoppelung der 3. maj. eine Apprehension gehabt, ist allerdings wahr, weil mir es von Jugend

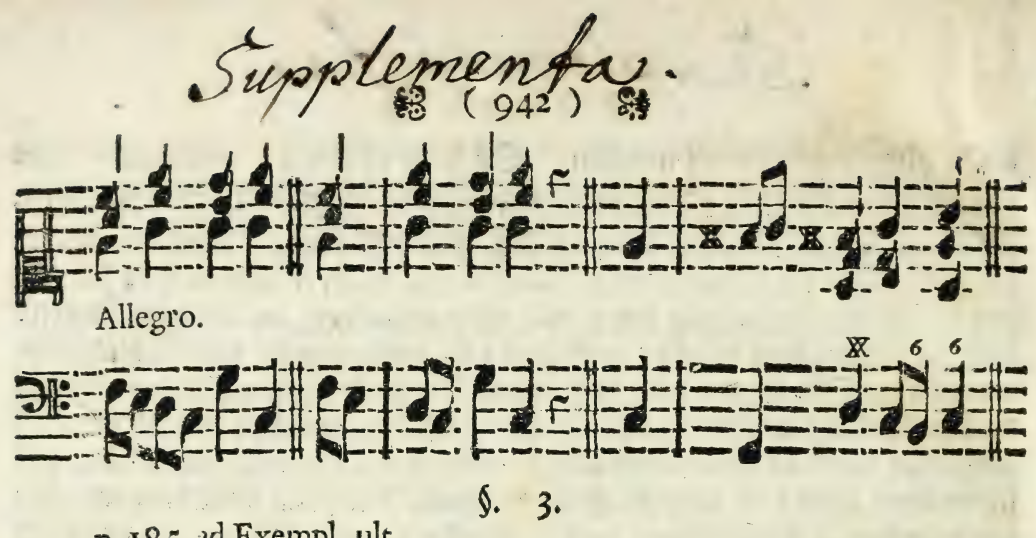
auff

Supplementa.

auff, also eingeprediget worden. Da heist es denn: consvetudo altera Natura, man verfällt durch die lange Gewohnheit auf præjudicia, die man nicht so gleich wieder loß werden kan. Aus eben dieser Ursache wolte ich denen ältern Componisten unserer Zeiten ihre Furcht vor dieser Verdoppelung der 3. maj. eher verzeihen, welche von Jugend auff, dazu gewöhnet worden, und sonst alle anscheinende Härtigkeiten abhorriren: allein so gar tolle solte man sichs doch nicht einbilden, daß es auch gantz neu gereisete Componisten geben könne, welchen die Verdoppelung aller 3. maj. ohne Unterscheid (sie mögen so rein gestimmet seyn, als sie wollen) hart und unleidlich vorkommt, da ihnen doch hingegen die 3. min. defic. die 8va deficiens, und so gar die 6. min. und maj. in gewissen Fällen zugleich angeschlagen, gar leidlich und sonderbahr scheinet. Ja sie geben Exempel im Recitativ, da der Accompagnist zu der Singestimme die 5te min. die 3. min. defic. und die 8vam defic. alle 3. zusammen in einem Accord anschlagen soll, und das alles ist ihren Ohren nicht zuwider, nur die Verdoppelung der 3. maj. scheinet ihnen so hart. Je daß dich das Mäusgen beiße!

§. 2.

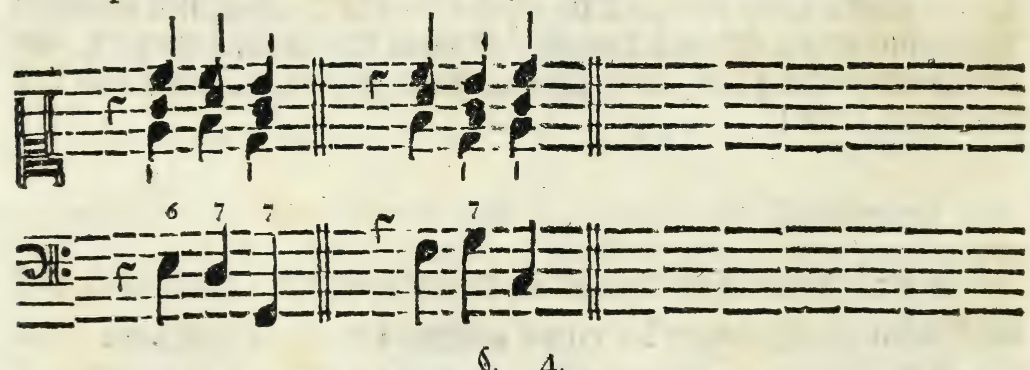
p. 175. In dem 6ten Tacte ist bey dem Satze ($^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$) anzumercken, daß man diesen Gang, wegen der etwas geschwinden Noten, nicht vor einen Transitum irregularem annehmen muß, weil die ($^{6}_{4}$) auch in langsamen Noten also procediren kan. Hingegen ist ausgemacht, daß man den würcklichen Transitum irregularem in der Composition niemahls auff einer virtualiter langen Note wieder den Tact gebrauchen solle. Dahero folgendes erste Exempel gut, die beyden folgenden aber ärger, als falsch wären:



§. 3.

p. 185. ad Exempl. ult.

Bey dergleichen Fällen kan man am besten, auch in einen 4 stimmigen Accompagnement, einen vollen Griff thun:



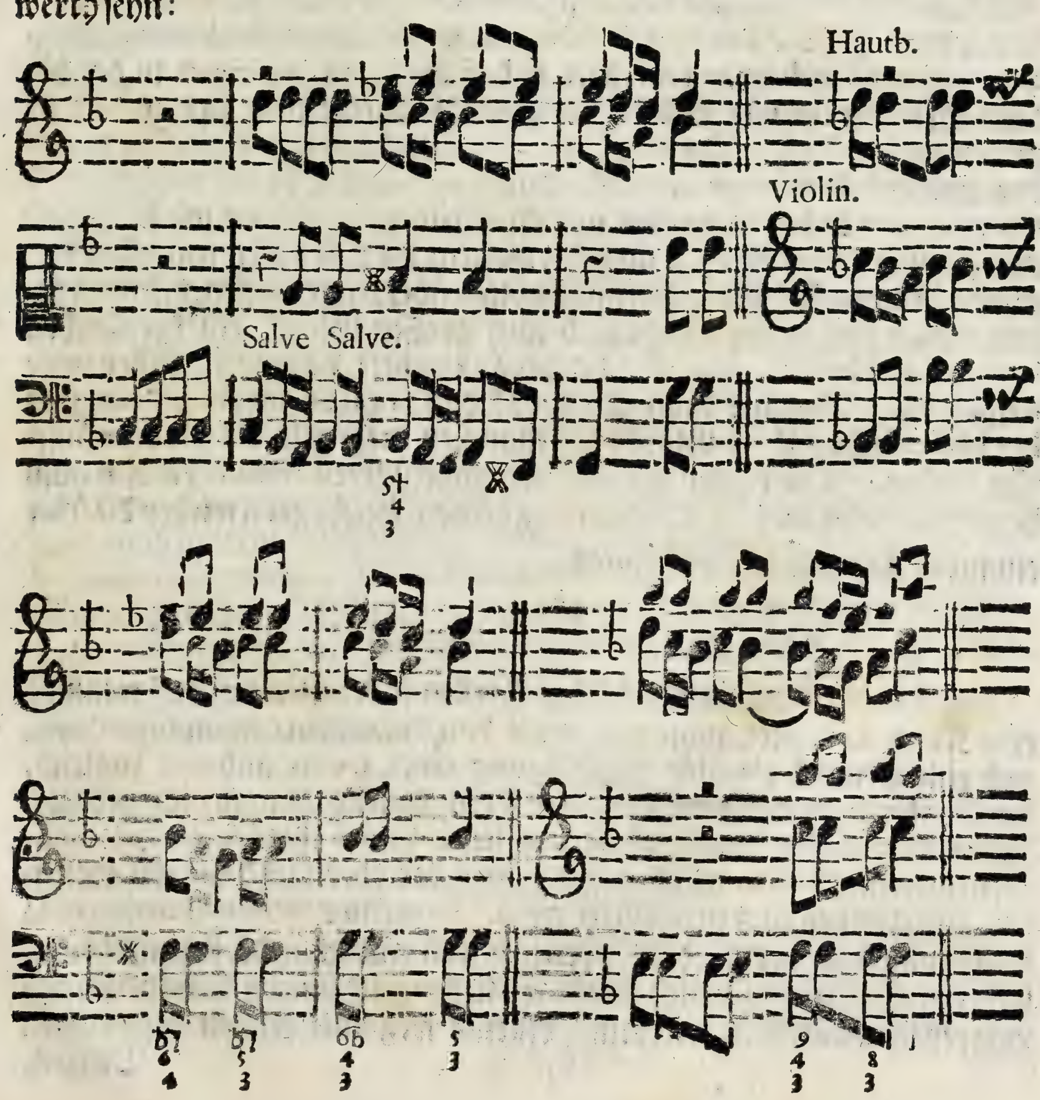
§. 4.

p. 216. §. 63. l. penultima, adverba: Das eintzige Fundament.

Meines wissens hat an dieses Fundament noch kein Autor gedacht, es ist mir auch von allen oben erklährten Anticipationibus resolutionibus Dissonantiarum, in praxi keine vor Augen kommen, als die 2. Anticipationes resolutionis 4tæ, & 7mæ, welche mich eben zu gründlicher Untersuchung dieser Materie gebracht, und schon zu Prænestini Zeiten gebräuchlich gewesen, wie man hin und wieder in seinen Sachen, und sonderlich in seinen gedruckten Offertoriis finden kan. Bey denen neuesten Practicis habe zwar nicht

wei-

weiter nachgesuchet, aber doch ohngefehr den berühmten Caldara, und Lotti, als Imitatores des Prænestini gefunden; und hat der letztere in einem Salve Regina folgende besondere (mit Ziffern unter dem Basse angedeutete) Casus beysammen, die zwar nicht alle hujus loci, jedoch der Anmerckung werth seyn:



Supplementa.

In dem ersten Exempel findet sich 1) über der 10ten Baß-Note eine, von der 5ta superfl. begleitete 3a syncopata. In dem andern Exempel findet sich 2) über der 5ten Baß-Note eine von der 4ta imperfecta begleitete 6ta syncopata. Und über der 9ten Note dieses Exempels folget so dann 3) eine Anticipatio resolutionis 4tæ in 3am minorem. In dem 3ten Exempel aber findet man 4) über der 5ten Baß-Note eine Anticipatio resolutionis 4tæ in 3am majorem, und zwar verkehret, so daß die 3. maj. anticipata in der höhern Stimme eintritt, und folgbar gegen die untere 4tam zu dem Baß, eine 7me ausmachet. Dergleichen Exempel auch bey dem Prænestini zu finden, und ist in der Composition allerdings par ratio da, ob die resolutio Dissonantiarum von der obern oder untern Stimme anticipiret wird. Welches gewisse Virtuosen wohl mercken mögen, die sich dessen mit allen evidenten Vernunffts-Gründen nicht wolten überzeugen lassen, biß man ihnen endlich mit vieler Mühe und zum grossen Glück, ein dergleichen Exempel aus des Prænestini Sachen heraus suchete, da war gleich der volle Respect da. Woraus man siehet, daß das præjudicium Autoritatis, und der Musicalische Köhler-Glaube bey manchen mehr gilt, als alle vernünfftige raisons. Die obigen 4. Casus des angeführten Autoris können auch denenjenigen zu mehrer Erläuterung dienen, welche gern wieder die über einander stehende $\binom{4}{3}$ protestiren.

§. 5.

p. 227. ad finem Notæ:

Bey fernern Nachdencken solcher Grillen fället mir ein, daß wenn es eine Kunst seyn solte, man auch wohl eine brauchbare 8vam superfluam, und eine ziemlich plausible Anschlagung einer 3. min. und maj. zugleich, statuiren könte, woran mancher guter Freund vielleicht noch nicht gedacht. Ja wenn man überhaupt anfangen wolte, 2. Claves eines Semitonii minoris, in gewissen Fällen mit Syncopationibus der obern und untern Stimme, auff eben den Fuß zu tractiren, wie 2. Claves eines Semitonii majoris: so könte man noch verschiedene Neuigkeiten entdecken, die sich mit scheinbahren raisons noch ziemlich defendiren ließen, und unsern Raritäts-Kasten vortreflich ausspicken würden. Alleine weg mit solchen barbarischen

Dingen,

Dingen, mit deren geringschätzigen Erfindungen man sich bey verständigen, wahrhafftig weder groß machen, noch Ehre damit einlegen kan.

§. 6.

p. 239. l. 13. ad verba: **Durch die grössere Distanz die vorige Härtigkeit einiger maßen zu evanesciren scheinet.**

Hier sage ich: Es scheinet die vorige Härtigkeit zu evanesciren, gebe es aber vor kein gewisses Principium aus. Und da ich nach diesen die Sache reifflicher überleget, so will hiermit meine Meynung gäntzlich ändern, und ohne Limitation bey meinen obigen Principio bleiben: Daß die Verkehrung der Stimmen keine Härtigkeit gebähren könne, die zuvor nicht da gewesen, und folgbar auch keine Härtigkeit **vermindern** könne, die zuvor würcklich da gewesen. Aus diesen Principio folget nun, daß man die 2. Intervalla der 6. maj. superfl. und 3. min. def. entweder beyde vor erträglich und zugelassen, oder beyde vor unerträglich und unzugelassen halten muß. Mit denen letztern halten es die meisten Componisten der ältern Zeiten, mit denen ersten aber sehr wenige **Neulinge**. Die 3te stärckere Faction aber, welche die 6. maj. vor leidlicher hält, als die 3. min. defic. muß nun entweder ihre Meynung ändern, oder sie mit andern Fundamentis defendiren. Ich will der Sache weiter nachdencken, ein anderer thue desgleichen. Unsern Accompagnisten aber wird es nichts schaden, wenn er bey der obigen Vorschrifft bleibet, und kan er sich damit trösten, daß dergleichen harte Sätze mit der ($\frac{6\flat}{4}$) in denen heutigen Compositionibus sehr selten vorkommen.

Ad Cap. 4. Sect. I.

§. 1.

p. 268. l. 2. ad verba: **im Semiallabreve.**

Es ist zwar bey uns eine fast durchgehends eingeführte Gewohnheit, diesen Tact das Semiallabreve, oder das halbe Allabreve (denn Semi, heisset: halb) zu nennen, weil dessen Noten gegen das bekante Allabreve nur die

 halbe

halbe Geltung, und so zureden, das halbe Tractament haben. (Denn wie im Allabreve die 4tel tractiret werden, eben so tractiret man im Semiallabreve die 8tel: und wie im Allabreve keine vielen 8tel zugelassen sind, eben so werden im ächten Semiallabreve keine vielen 16theil zugelassen.) Nach der welschen Sprache aber muß das Wort: Semi, vor seinen Nomine und nicht vor dem Articul stehen, also heisset besagter Tact billig, wenn man accurat reden will: das Alla Semibreve. Es heisset aber eine Semibreve (im Lateinischen, Semibrevis) ein gantzer Schlag, und eine Breve (Brevis) heisset eine Note von 2. Tacten, wie sie unten zu sehen. Von eben dieser letztern Note hat das Alla Breve seinen Nahmen bekommen, weil vor Alters eine solche Note nur einen eintzigen Tact im Allabreve ausmachte, wie man dieses in alten Sachen also abgezeichnet findet: Biß nachgehends dieser Tact auff die Helffte getheilet worden, so wie wir das Allabreve heut zu Tage haben. Wer sich aber wundert, wie man vor diesen eine Note von 2. gantzen Tacten habe können eine Brevem oder kurtze Note tauffen, der muß wissen, daß die Alten, Noten von 4. und 8. Tacten hatten, gegen welche eine Note von 2. Tacten als kurtz angesehen wurde:

8 4 2 1

Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis.

§. 2.

p. 292. ad Notam (o).

Wer mehr schöne Tripel-Raritäten sehen will, der suche sie in dem Frantzöischen Tractätgen eines Anonymi, genannt: La Musiqve Theoriqve & prattiqve dans son ordre naturel; nouveaux principes. à Paris. 1722. In diesen schlechten Wercke citiret der Autor p. 27. alle seine gewöhnliche Tripel in folgender Reihe, womit man sich fein satt trippeln kan:

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

NB. NB. NB.

§. 3.

p. 332. lin. penult. ad verba: **unveränderlich bleibet.**

Daß man die gewöhnliche Mensur des Allabreve mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich: es heisset aber dieses keine Veränderung der Mensur, so lange diese niemahls durch die gewöhnlichen Wörter: Adagio, Andante, presto &c. darff unterbrochen werden.

§. 4.

p. 366. l. II. ad verba: **Von niemand genau untersuchet worden.**

Unser Gasparini führet sich in dieser Materie kurtz ab, und statuiret p. 32. daß das Accompagnement der geschwinden Noten vielen Schwührigkeiten unterworffen, und man ohne grosse Praxi, und ohne die Composition selbst, schwerlich oder gar nicht darinne reussiren werde. Gleichwohl ist es doch wahr, daß so viele hundert, ja tausend Accompagnisten und Organisten die geschwinden Noten wollen und müssen accompagniren lernen, ohne daß man ihnen auffdringen könne, vorhero die gantze Composition zu erlernen, welches ein allzulanger Weg vor sie wäre. Wie ist also der Sache Rath zu schaffen, wofern man es nicht auff die langwierige Erfahrung allein will ankommen lassen? Antwort: auff keine andere Arth ist der Sache zu helffen, als daß man aus der weitläufftigen Composition die meisten und gewöhnlichsten Casus der geschwinden Noten, so viel möglich, heraus ziehe, und sie einem Anfänger nach der Reihe erklähre, wie wir in obigen Capitel mühsam verfahren haben. Wer sich nun gleichfalß ein wenig Mühe geben, und dieses gantze Capitel mit Fleiß durch studiren, und exerciren will, der wird sich endlich aus so vielen Casibus ein eigen Judicium formiren lernen, nnd wird am Ende finden, daß die eingebildeten Schwührigkeiten (zumahl in einem bezifferten General-Basse, wie hier) lange nicht unüberwindlich seyn. Denn zwischen schwehr seyn, und unmöglich seyn, ist ein mächtiger Unterscheid, und sind viel

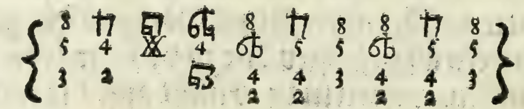
Dinge in der Music etwas schwehr und mühsam, die wir deswegen doch lernen müssen, und glücklich damit zu Ende kommen.

Ad Cap. 5. Sect. I.

§. 1.

p. 392. ad ultimos Exempli Tactus.

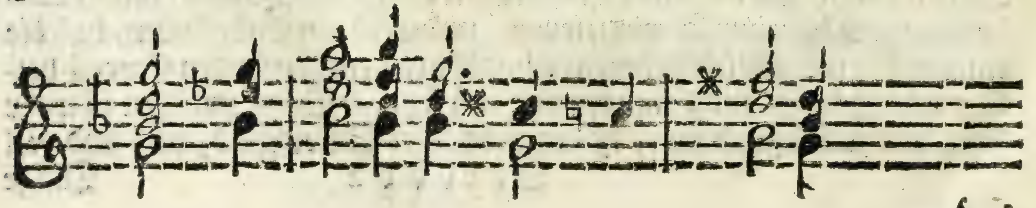
Unter dergleichen beständig liegende Bass-Claves, worüber die obern Stimmen so mancherley Syncopationes machen, wie wir hier zum nützlichen Exercitio mit lauter gebräuchlichen Sätzen gethan, schreibet man sonst gern ein: Tasto solo, und lässet alle Ziffern weg, zum Zeichen, daß der Accompagnist nur den Bass-Clavem alleine solle halten, ohne eintziges Accompagnement, biß die Harmonie weiter gehet. Die Frantzosen nennen solches: point d' orgue; ohne Zweiffel, weil es auff Orgeln sehr gebräuchlich, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber mit beyden Händen allerhand Variationes, und frembde Syncopationes zu machen. Der oben citirte Rameau giebet p. 288. über dem Clave D. und zwar in Ambitu des D. moll folgenden point d' orgue an:



§. 2.

p. 419. ad systema Notarum, 4.

Wer in dieser Zeile mit den Gängen der eusersten Stimme gegen den Bass (welche zwar in diesen Casu, und bey einem vollstimmigen Accompagnement zu entschuldigen wären) nicht zufrieden seyn will, der setze folgendes Accompagnement an die Stelle:



§. 3.

§. 3.

p. 448. l. 5. Statt der Worte: **In dem 26. Tacte wird sich dergleichen finden,** setze man also:

Uber der ersten Note des 18ten Tactes anticipiret die Ober-Stimme der rechten Hand, resolutionem 7mæ, weil keine 5te allda statt haben kunte. In dem 26. Tacte findet sich wieder eine Anticipatio 4tæ.

Ad Cap. 6. Sect. I.

p. 532. Hier wollen wir überall die rationes beyfügen, wie folget:

— l. 3. ad verba: **statt haben kunte.** ratio: Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein cis, sondern die rechte 4te c. in ihrer Scalâ.

— l. 6. ad verba: **Das Semitonium drunter haben.** ratio: es haben (nach unsern obigen Speciel-Regeln c. 2. sect. 2.) so wohl die Modi major. als minores jederzeit mit dem Semitonio unter ihren Fundamental-Clave zu thun. Nun ist hier in beyden Accorden das g. der Fundamental-Clavis, also muß die Mordante mit dem fis angeschlagen werden.

— l. 9. ad verba: **Zur Mordante angeschlagen.** ratio: Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein as, sondern die rechte 2de a. in ihrer Scalâ.

— l. 10. ad verba: **Das Semitonium drunter haben.** Soll heissen: Das Semitonium modi haben. ratio: E moll hat natürlich mit seinem Semitonio dis ✕ zu thun, folgbar kan auch der Sexten-Accord g. als 3a modi. kein D. in seiner Mordante anschlagen.

— l. 13. ad verba: **Zur Mordante haben.** ratio. Die Species 8væ des E moll hat das fis als die rechte 2de in ihrer Scalâ, folgbar hat auch der Sexten-Accord g. als 3a modi eben diesen Ambitum.

— l. 15. ad verba: Den Ambitum Modi verändert. Denn dieser Sexten-Accord ist die 3a modi vom c dur. Dieses aber hat kein fis, sondern das f. als die rechte 4te in seiner Specie 8væ, also kan auch die 3a modi keinen andern Ambitum haben.

— l. 17. ad verba: Des Modi in Dis b. bleibet. ratio: Dieser Modus hat das as b. als die rechte 4te in seiner Specie 8væ, also kan die 3a modi g. auch keinen andern Ambitum haben.

Ad Cap. 1. Sect. II.

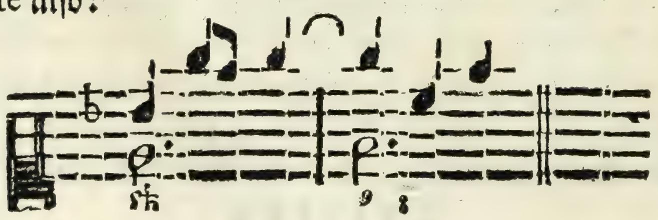
p. 298. ad §. 12.

Jedoch hat das Theatralische Recitativ noch dieses besonders, daß es seine Dissonantien nicht gern über eben der Bass-Note, sondern lieber mit dem Anschlag der folgenden Note resolviret, weil dieses harmonioser, das erstere aber bey dem verschwindenden Clavicimbal-Tone ziemlich leer ausfället. Dahero auch die p. 599. in dem andern Exempel vorkommende 76. selten: Die 43. 98. $\binom{8}{76}$ $\binom{98}{43}$ und dergleichen resolutiones aber gar nicht im Recitativ gebrauchet werden. (Die Final-Cadenz 4 ✗, nach ihrer Arth, ausgenommen). Von der 76. findet man p. 679. noch zwey Exempel, davon das erste sehr gebräuchlich, das andere aber gleichfalß unter die seltenen Casus zu rechnen.

§. 2.

p. 615. ad Exempl. 1.

Weil die andere und dritte Bass-Note dieses Exempels mit der obern Stimme in anscheinenden 5ten fortgehet, welche die dazwischen vorfallende allzu kurtze Variation nicht wohl salviren mag, so corrigire man diese beyden Tacte also:
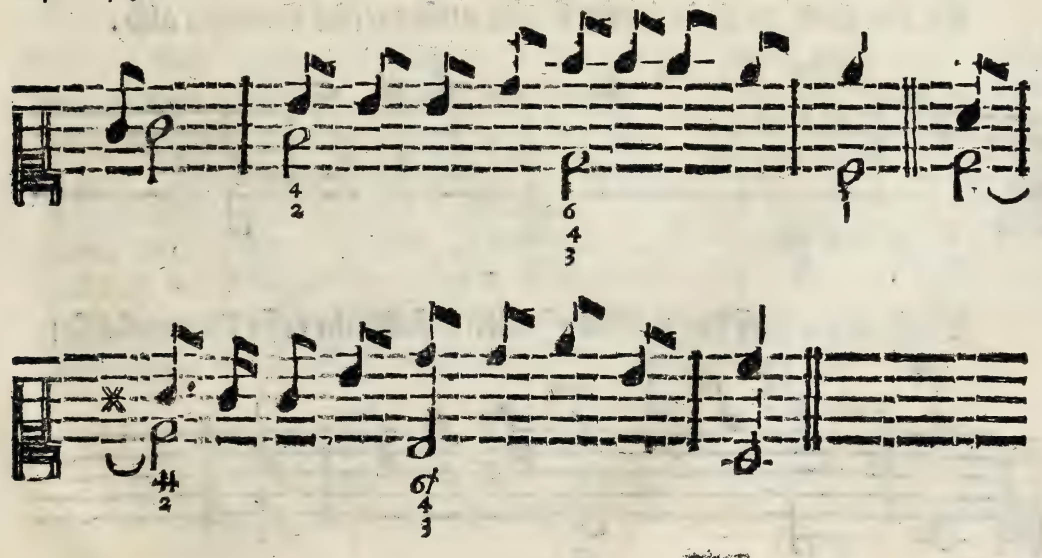


§. 3.

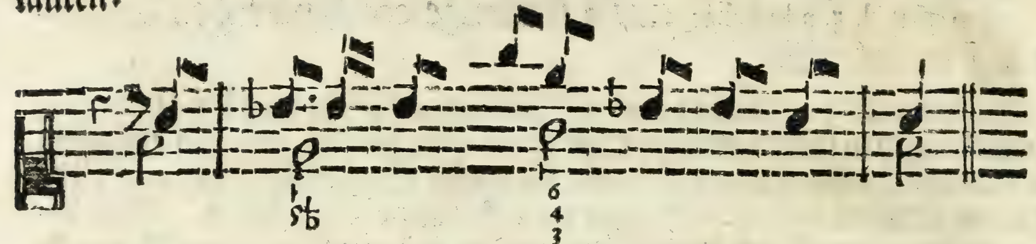
§. 3.

p. 635. l. 5. ad verba: **eine 2 stimmige consonirende Harmonie gemacht wird.**

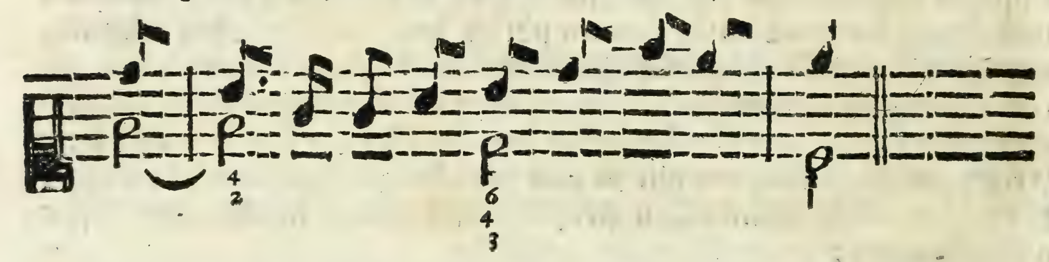
Dahero alle dergleichen consonirende Verwechselungen der Harmonie, (welche auch in ihrer Variation keine Dissonanz angeben, wie oben erklähret worden) sich besser vor 3. und mehr stimmige Sachen schicken, weil allda die verwechselte Dissonanz in einer 3ten Stimme Platz findet. Das Recitativ hingegen ist mit dergleichen consonirenden 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie eher zu frieden, weil es bey seinen stets ruhenden Basse keinen harmoniösen Concentum nöthig hat. Also würden folgende, an verschiedenen Orthen des obigen Capitels, gegebene Exempel einer pur consonirenden 2 stimmigen Verwechselung der Harmonie, entweder in 3. und mehr stimmigen Sachen besser pariren, oder im Recitativ auff diese Arth besser ausfallen, wie wir sie hier nach der Reihe specificiren wollen. Als: Die p. 634. befindlichen zwey Exempel könten im Recitativ, besser also erscheinen:



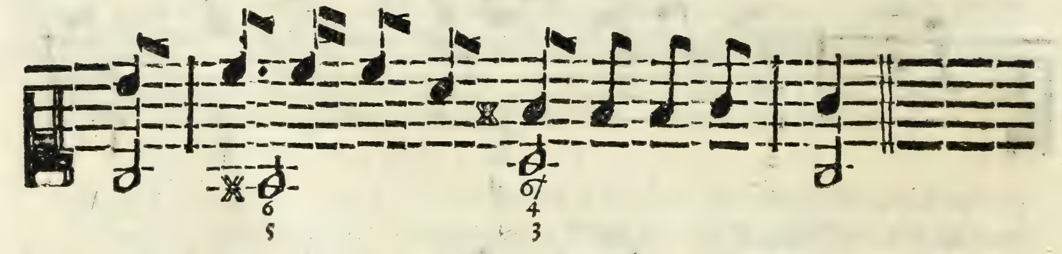
Das p. 636. befindliche andere Exempel könte im Recitativ also lauten:



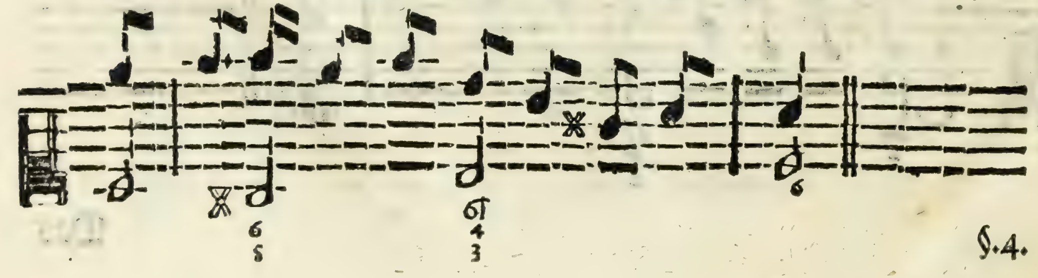
Das p. 646. befindliche andere Exempel also:



Das p. 648. zu Ende dieser Seite anfangende Exempel also:

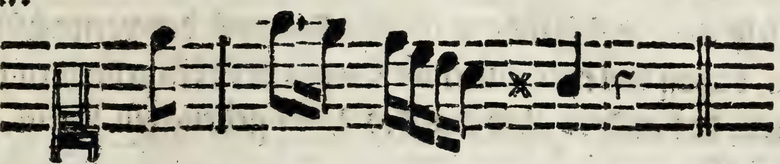


Das p. 649. auff den 2. letzten Zeilen befindliche erste Exempel also:

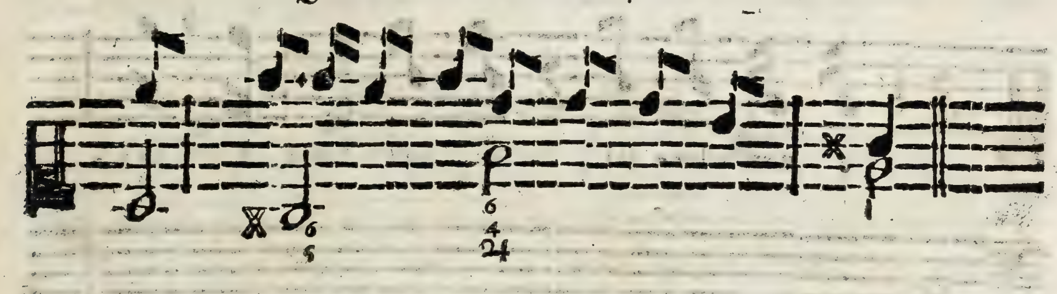


§. 4.

p. 643. Kan man das andere Exempel auff folgende Arth cantabler vorstellen:



Im Recitativ könte es also lauten:



§. 5.

p. 658. Wird der Satz des andern Tactes zwar im Recitativ auch von grossen Meistern vielfältig gebrauchet, jedoch will man ihn eben nicht vor allzu legal ausgeben, weil die über der ersten Basſ-Note befindliche 5ta min. nothwendig über der folgenden resolviren muß, und also 2. verbothene 5ten machet. Zur Entschuldigung aber kan dienen, daß dieser 5ten-Fehler, 1) nicht in denen 2. componirten Stimmen erscheinet, 2) im Recitativ bey einem stillstehenden Basse und verschwindenden Clavicimbal-Tone nicht hervor ragend ist, und 3) durch einen vollstimmigen Griff, im Accompagnement leicht kan verdecket werden.

§. 6.

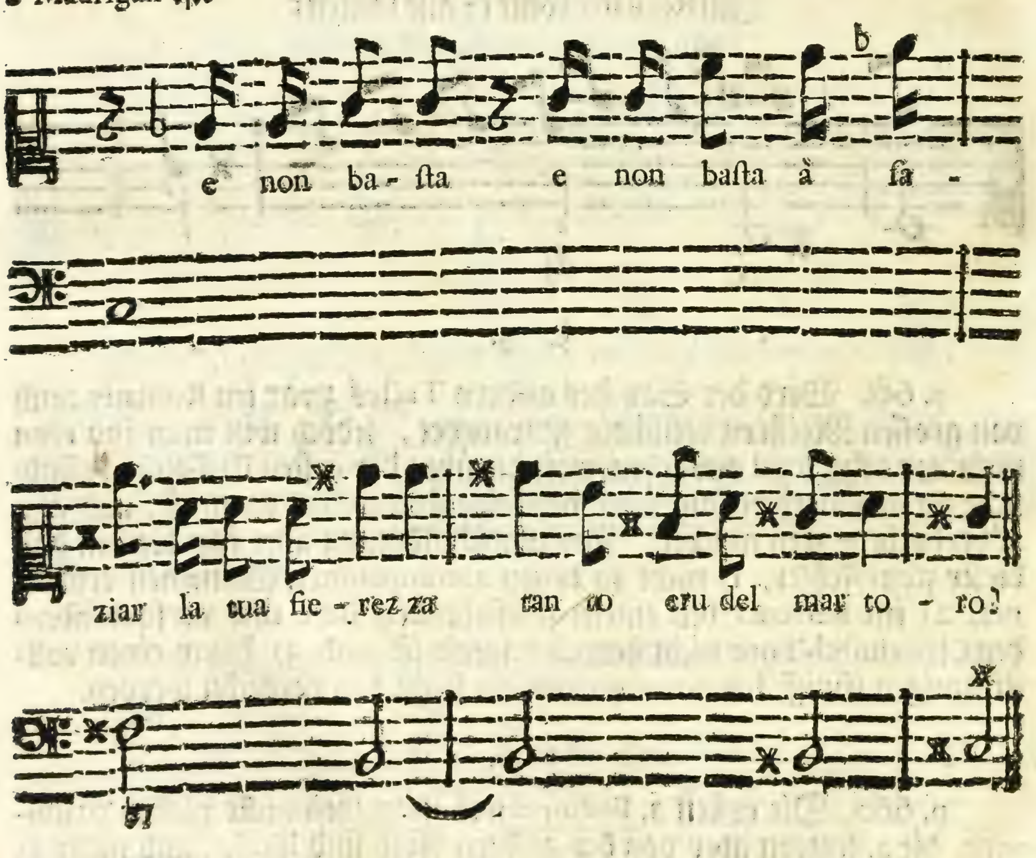
p. 660. Die ersten 2. Exempel will man eben nicht rathen zu imitiren, die 2. letztern aber von der andern Arth sind legaler, und mehr in praxi recipiret.
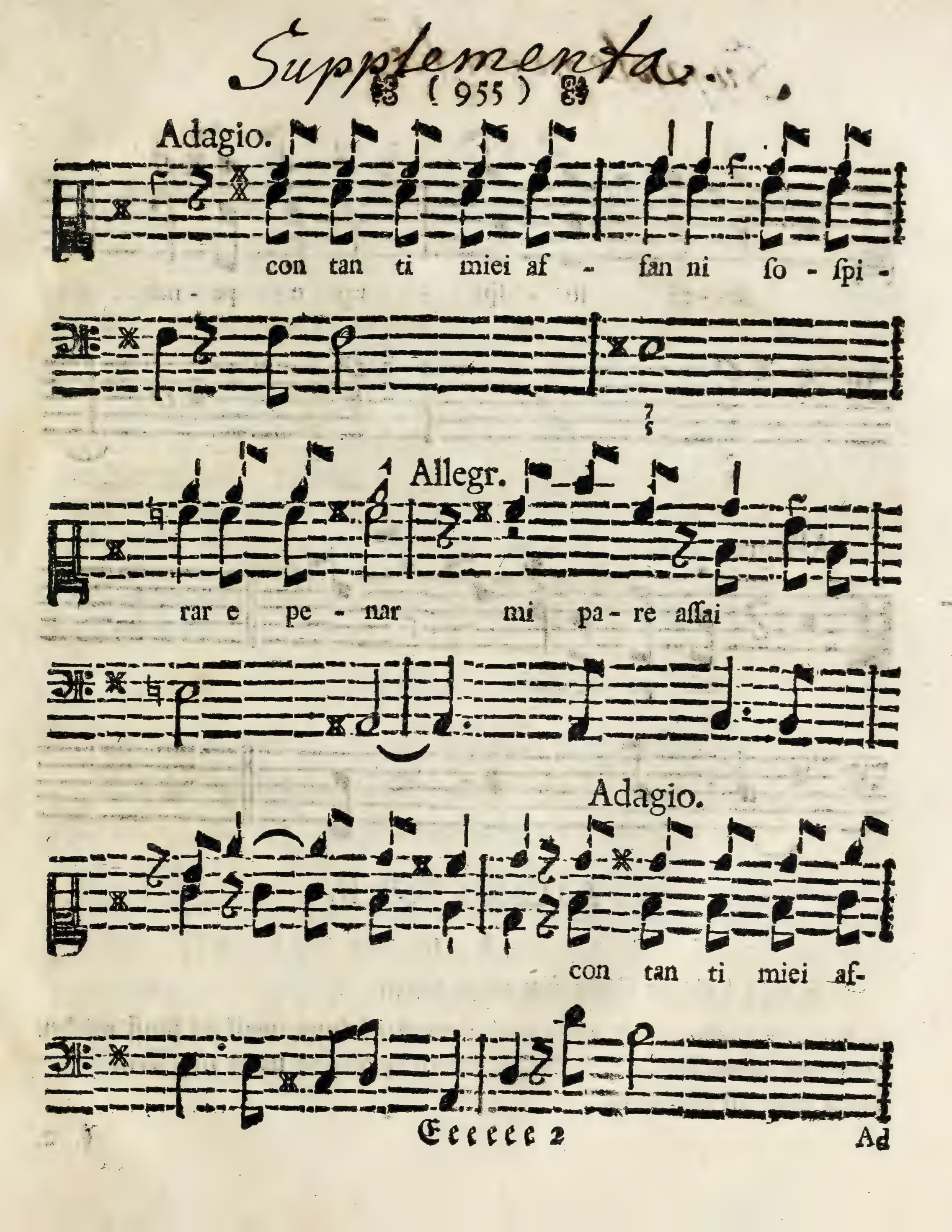
Supplementa.

§. 7.
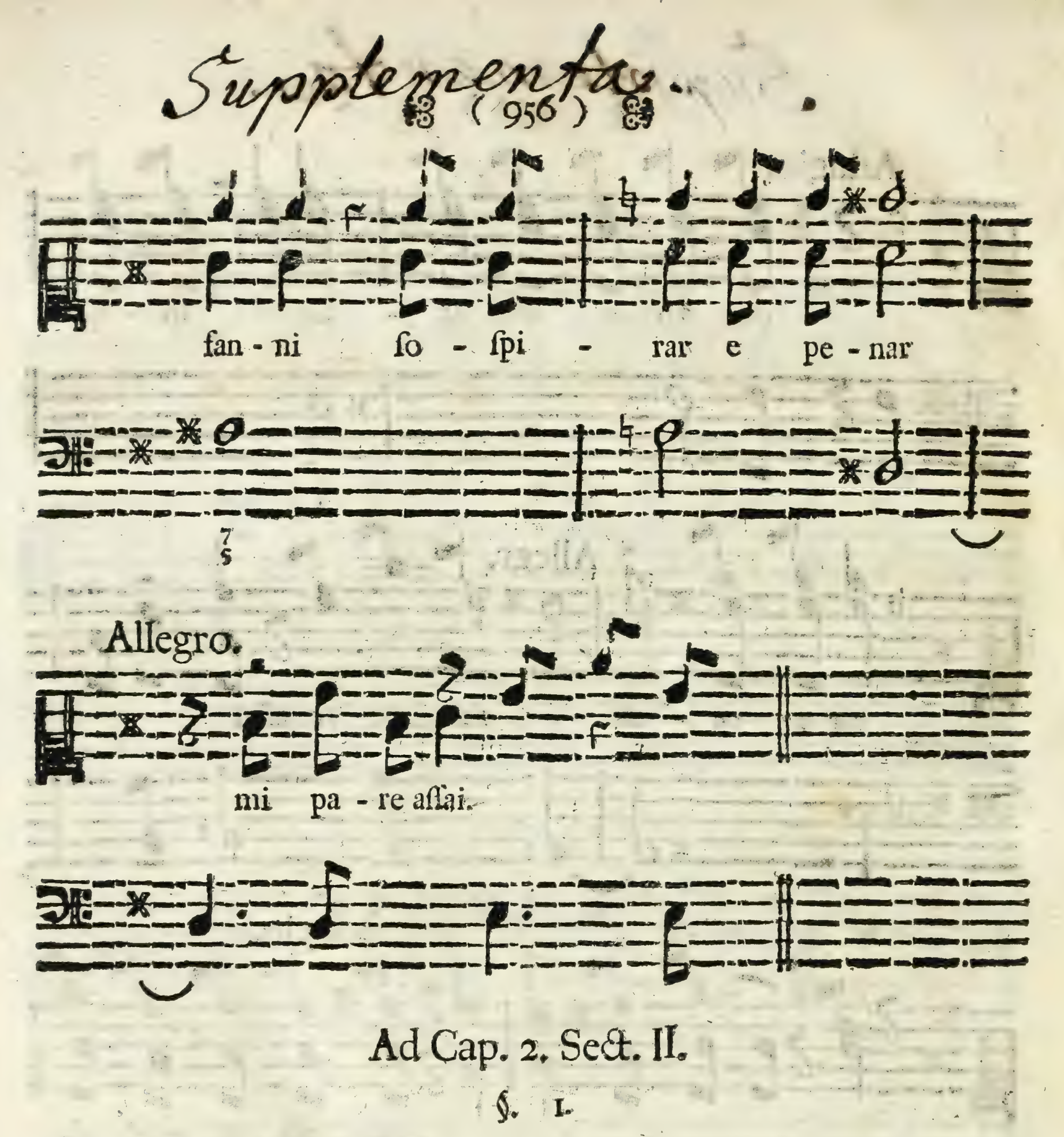
p. 710. ad §. 79.

Man sehe annoch folgende 2. notable Exempel der verwechselten Generum an, davon das erste aus einer Cantata des oben gedachten berühmten Scarlatti, das andere aber aus des Lotti gedruckten Duetti, Terzetti e Madrigali ist.




Supplementa
Adagio.
con tan ti miei af - fan ni so - spi -
Allegr.
rar e pe - nar mi pa - re assai
Adagio.
con tan ti miei af-

Supplementa.



Ad Cap. 2. Sect. II.

§. 1.

p. 743. l. 6. Zu Ende setze man hinzu:

Sexta maj. aber, und nicht minor muß es seyn, weil es sonst wieder das Principium Reg. 1. spec. liesse, vermöge dessen man mit dem Semitonio modi zu thun hat.

§. 2.

Supplementa.

§. 2.

p. 760. §. 20. l. 1. ad verba: **Den natürlichen Ambitum modorum.**

Hier müssen wir anmercken, daß man insgemein durch den Ambitum modorum zweyerley verstehen kan. 1) Verstehet man dadurch die richtige Speciem 8væ Bassi seu Baseos eines jedweden Modi, nebst seiner darüber gehörigen natürlichen Harmonie, wie sie oben biß auff §. 20. erklähret worden, und in denen Schematibus p. 746. seqq. zu ersehen ist. 2) Verstehet man auch dadurch die gewöhnlichen Digressiones oder Neben-Tone eines Haupt-Modi, wohin dieser regulariter auszuweichen pfleget. Und dieses ist eben der regulirte Ambitus modorum der alten, wie er oben in folgenden §. §. erklähret wird, und aus denen allda beygefügten Tabellen zu ersehen ist. Die Worte und Umbstände aber geben es von sich selbst, ob man hier und dar von dem Ambitu der natürlichen Harmonie, oder von denen Ausweichungen der Modorum redet.

Ad Cap. 3. Sect. II.

p. 779. in Nota (c) ad verba: **selten gebrauchet.**

Ich wolte fast sagen: Niemahls (nach meinen Gusto) wofern nicht nach der $\binom{6}{4}$ die $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ folget, wie in denen vorhergehenden Exempeln p. 778. geschehen. Und ob gleich das p. 779. angeführte andere Exempel im Recitativ gar öffters gebrauchet wird, so wolte ich doch lieber statt der $\binom{6}{4\natural}$ die $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\natural\\2\end{smallmatrix}\right\}$ dazu anschlagen, und das in der Singestimme befindliche D. welches zu contradiciren scheinet, vor eine blosse Tour der Melodie annehmen, welche im Recitativ keine eigene Harmonie ausmachet.

Ad Cap. 4. Sect. II.

p. 807. l. ult. streiche man die Worte aus: Diese zu vermeiden, nimmet man nun in besagten Casu den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ dessen Fundament allbereit. Und setze statt derselben folgende Worte: Das Fundament aber des besagten Accordes ist allbereit.

Ad Cap. 5. Sect. II.

§. 1.

p. 846. §. 8. l. 5. ad verba: Gradus der Verwandschafft brechen will.

Aus diesen Principiis kan man Gewissen seichten Componisten gar deutlich demonstriren, daß es gar nichts unnatürliches sey, wenn z. E. eine Aria sich in der 2da modi maj. oder in der 7ma modi min. endiget. Denn eben dieses sind die, einander am nechst verwandten Tone oder Modi, wie man sie in unsern Circul überall neben einander liegen findet. Hingegen hat wohl noch kein fundamentaler Componist statuiret, daß eine dergleichen Aria in der 2da modi min. oder in der 7ma modi maj. sich endigen könne. Denn aus unsern Circul ersehen wir, daß in dem ersten Casu 3. Modi, und in dem andern Casu 4. Modi dazwischen liegen, welches vor das Ohr ein allzugrosser Sprung ist, worauff das Da Capo der Arie, sich nicht mehr schicket.

§. 2.

p. 856. ad Systema Notarum 3. & 4.

Diese 2. Noten-Systemata sind mit einem b. moll vorgezeichnet, welches die 2. vorhergehenden Systemata nicht haben. Weil nun in diesen und folgenden Exempeln sich öffters bey Anfang der Systematum bald

ein ✕ bald ein b. mehr oder weniger findet, welches den Modum und das Accompagnement gantz und gar verändert, so muß man hierauff besondere Acht haben, wofern man sich in der Probe der Exempel nicht confundiren will. Wer darinne sicher zu gehen verlanget, der kan in seinem Exemplar an folgenden specificirten Orthen dergleichen neue Bezeichnungen zu Ende der vorhergehenden Systematum mit anhängen, auff Arth, wie p. 889. zu Ende der 2. ersten Systematum, und p. 890. zu Ende der 2. letzten Systematum, im Druck observiret worden. Dergleichen kan nun geschehen:

p.			
p. 856.	zu Ende der	2 ersten	Noten-Systematum.
ibid.		2 letzten	
857.		2 letzten	
863.		2 mittlern	
865.		2 letztern	
866.		2 mittlern	
871.		2 mittlern	
872.		2 ersten	
881.		2 ersten	
ibid.		2 mittlern	
ibid.		2 letzten	
889.		2 letzten	

§. 3.

p. 884. l. 8. ad finem.

Es giebet zwar noch eine Arth von Krebsen, durch welche man in einigen auserlesenen Casibus, ohne Verletzung des Gehöres viele Modos auff einmahl überspringen, oder weit entfernte Tone jähling verwerffen kan, wie wir in der Einleitung p. 28. vom Recitativ gedacht. Allein weil diese, in heutiger praxi annoch dunckle und rohe Materie auff gantz andern Principiis beruhet, und einer weitläufftigen Ausarbeitung bedarff,

bedarff, so müssen wir solches nothwendig biß auff andere Gelegenheit verspahren.

§. 4.

p. 913. §. 34. l. 12. ad verba: glücklich anzuführen.

Zu dergleichen Anleitung und wichtigen Exercitio lassen sich die oben p. 763. seqv. angeführten Schemata des Gasparini und Rameau nicht gebrauchen, weil die Basſ-Noten besagter Schematum (wie allda gedacht) sich nicht willkührlich verwechseln lassen, folgbar man die Harmonie derselben nicht frey versetzen, und verlängern kan, wie wir mit unsern Schematibus gethan.

Ad finem Cap. ult.

Man lege mir es vor keine tadelhaffte Ambition aus, wenn ich zum Beschluß dieses Werckes errinnere, daß bißher in mehr, als einem gedruckten Tractat der Mißbrauch vorgangen, daß man bey Benennung der beyden Dreßdenschen Capellmeister Schmid und Heinichen dem ersten den Titel als Ober-Capellmeister beygeleget. Weil nun der letztere sich niemahls hat unter einen Ober-Capellmeister rangiren lassen, auch der erstere (aller andern raisons zugeschweigen) es so gar nicht einmahl prætendiret, und sich deshalber öffentlich erklähret: als hat man hiermit gute Freunde in ihrer Meinung desabusiren wollen.

Regi-

Errata zur Einleitung.

(NB. Weil die Errata durch das gantze Werck so häuffig eingeflossen, auch man hier und dar einige Kleinigkeiten mit Fleiß geändert: als hat man vor dienlich erachtet, besagte Errata anhero vor das Register drucken zulassen, damit dieses zum auffschlagen viel beqvehmer, am Ende des Buches bleibe.)

Pag. 4. in Nota l. 9. statt: consiliarium, liß consiliariam.
6. in Notis l. 8. - in verbis sumus - in verbis simus.
12. in fine deleatur: durch:
15 im ersten Noten-Systema soll die 9te Note im c. stehn
16 in Nota l. 5. statt impardonabel, liß imperdonabel,
17 l. 5. - nachfolgendes - annoch folgendes.
19 in nota l. 13. - Regard - Egard.
20 in notis l. 8. - in zweyen Cantaten, - in einer Cantata.
ibid. l. 9. - auf diesen Orth - auf diese Arth.
21 in nota l. 10. - seinen Besigern - seinen Besitzern.
ibid. l. 12. - Sentiment - Sentimens.
l. 5. von untenauff - die Wisenschafft - die Wissens.
22 in nota l. 3. von untenauf, statt: was Gout in der Music heiße, setze also: was Gout, Gusto, oder ein guter Geschmack in der Music heisse.
23 l. 1. statt: prav studiren, liß brav studiren
25 in nota l. ult. deleatur. nehmlich,
27 l. 1. streiche man das erste Wort: Der, hinweg
ibid. in nota l. 5. streiche man die Worte: *in fine*, weg, und in der folgenden Zeile setze man statt: beschrieben worden, beschrieben wird.
29 in nota l. 6. statt: die geringsten, liß: die reinesten.
30 l. ult. - diese mügliche Materie, - diese nützliche Materie
ib. in notis l. ult. - vor mich unfruchtbaren - vor mir gehabten unfruchtbaren.
31 l. 6. - e straniera - non e straniera.
l. 7. - che vera - ch'e vera.
l. 9. - scoprire - scoprire.
32 l. 5. - inmensi - immensi.
ibid. systemate 1. im 5ten Tacte sollen die ersten beyden Noten eine 3e höher, im d. stehen.
ib. in nota l. 1. statt: bey etl. Orthen, liß, bey etl. Arthen
l. 3. - bi sogna forsi - bisogna farsi.
34 system. 3. soll die Nota antepenult. im fis, und system. 6. die andere Note im d. stehen.
41 l. 2. statt, genau qvadirren, liß, genau qvadriren.
l. 4. - ich meine denen - ich meine in denen.
l. 5. von untenauf - corcertirende - concertirende.
43 l. 3. - Harmonien - Harmonie.
45 system. ult. soll vor der ersten Note ein ♮ stehen.
51 syst. 2. soll die 9te Nore im d stehen.
56 system. penult. soll die 4te Note im fis stehen.
61 l. 1. statt, seiner Schäfferin folget. liß, seine Schäfferin suchet.
62 l. 3. - Tentresse - Tendresse.
l. 4. - lanqvissantes - langvissantes.
63 system. 4. soll die andere Note der obersten Stimme im cis stehen.
69 l. 3. für: spielende, liß, die spielende.
70 syst. 7. soll die erste Note des andern Tactes im d. und die erste Note des 3ten Tactes im c. stehen.
71 l. penult. deleatur: wieder.
72 syst. 5. soll die 4te Note des andern Tactes nur einmahl gestrichen seyn.
76 syst. 3. soll die 2 Note des zweyten Tactes im dis stehn
85 l. 11. statt: pur diatonischen, liß: pur diatonischen, oder diatonisch-chromatischen.

Ad Cap. I. Sect. I.

98 l. 3. statt, κατ᾽ ἐξοχὶν, liß, κατ᾽ ἐξοχήν.
ibid. in nota l. 4. - das streitbahre - das streitige.
99 in notis l. 5. - sie wird aber niemahls - sie wird aber von bedachtsamen Componisten niemahls
103 l. ult. - gleichen Nahmen u. Distanz - gleich. Clavibus
106 l. 3. von untenauf - qvot - qvod.
l. ult. - die 5ta min. - die 5ta m. min.
107 in nota l. 14. - wir doch - manche doch beyde.
l. 18. - die 5ta min. - die 5ta m min.
112 l. 5. - nach denen Worten: umb einen halben Ton, setze hinzu: oder Semitonium minus.
114 syst. 3. Tact. 2. soll die 6♮ über dem vorhergehenden Puncte stehen.
116 l. 5. untenauf, für, theoratischen, liß, theoretischen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

119 §. l. 2 & 3. für, allen Musicis Trias, liß, allen Musicis bekandte Trias.
121 syst. 3. soll der Discant-Schlüssel auf der untersten Linie stehen. Jngleichen soll zu Ende dieses Systematis der Tenor-Schlüssel angehänget seyn, zur Deutligkeit, daß das folgende systema mit eben diesen Tenor-Schlüssel anfänget.
124 system. 1. soll der Discant-Schlüssel wiederum auf der untersten Linie stehen, welcher Fehler auch zu corrigiren in folgen §. 13. 15. 17. 18. 20. 21. 33. 34. 36.

Errata.

125 system. 2. soll die erste Note des andern Tactes im G. stehen. Uber der folgenden Bass-Note C. aber soll der Accord der rechten Hand { e c g } heissen.

ibid. §. 15. soll nach corrigirten Discant-Schlüssel der Accord über der 3ten Bass-Note des andern Tactes { f c a } und der folgende Accord { f d a } heissen. Der Accord über der ersten Bass-Note des 4ten Tactes soll wiederum { f d a } heissen.

126 §. 18 soll über der 3ten Bass-Note der Accord { a f d } heissen.

§. 25. soll der Accord über der ersten Bass-Note { g e c } heissen.

132 l. 1. statt, clavecins, liß clavicins.

136 soll über der ersten Bass-Note der Accord der rechten Hand, statt des a. das g. und über der 9ten Bass-Note statt des c. das h. in ihren Mittel haben.

Ad Cap. 3. Sect. I.

139 system. 1. soll der letzte Accord des 5ten Tactes also heissen { e c a }

140 syst. 2. Tactu ult. soll das Trillo nicht über der 6. sondern höher oben unter dem dis bezeichnet stehen.

143 syst. 2. Tact. 2. soll das ✕ in f stehen.

146 l. 1. statt: wenn in der 6ta maj. setze: wenn in der, mit der 3. min. verknüpfften 6ta maj.

148 system. 1. & 2. sollen der andere und 3te Tact in einem Exempel beysammen hangen, und folgbar der Tact nur mit einen Striche abgetheilet seyn. In dem andern Tacte aber dieses Exempels muß in der obern Stimme das b. ein ♮ verwandelt, und die unterste Note des folgenden Accordes in das g. herunter gesetzet werden.

151 l. 9. statt, $\binom{4}{4}$ setze $\binom{4}{3}$

152 soll der Accord über der andern Bass-Note { a f dis } heissen.

ibid. syst. 3. soll der der andere Accord { a fis e } und der 5. Accord { d h a } heissen.

153 syst. ult. soll die 4te Bass Note im H. stehen.

157 syst. ult. soll die erste Bass-Note des 3ten Tactes das c. statt des e. in ihren Accorde haben. In dem 4ten Tacte aber soll der andere Accord der rechten Hand syst. penult. neben dem ersten ✕ eine Note im f. haben.

160 l. 9. statt, ersehen werden, liß, ersehen werden kan.

161 l. 14. lösche aus das Wort, gradatim.

163 syst. 2. sollen über der Nota penult. statt der 6. die { 6b 4 3 } stehen.

164 syst. ult. soll die über der 4ten Bass-Note stehende 6♮ über der vorhergehenden Note stehen.

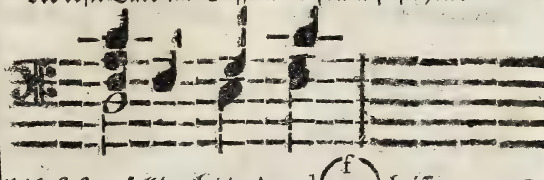
166 soll das ♮ vor der 4ten Note des 3ten Tactes, und vor der ersten und 3ten Note des 5ten Tactes stehen. Nechst diesen in denen 4. letzten systematibus uberall ein b. im h. vorgezeichnet stehen. system. 5. aber soll der 4te Accord [d b g] heissen.

167 sollen die Ziffern syst. 2. über der 4ten Baß-Note in der Ordnung also stehen: 6 $\binom{4}{2}$ über der 7ten Baß-Note also: { 6 64 3 } und syst. 4. über der andern Baß-Note also: { 5 34 2♮ } die über der vorhergehenden Note stehende 6. aber wird gar weggelöschet, und syst. 3. soll der 3te Accord vor der untersten Note ein ♮ haben.

168 syst. 1. sollen die ♮ des 3 und 4ten Tactes alle 3. im h. stehen. Syst. 2. sollen die Ziffern über der 4. Baß-Note in der Ordnung also stehen: 6 $\binom{4}{2}$ über der 7. Baß-Note also: { 6 64 3 } und syst. 4. über der 2. Baß-Note also: { 5 34 2♮ } syst. 3. aber soll die 3te Note der obern Stimme ein ♮ vor sich haben, und syst. 5. Tact. 2. soll das b. ein ♮ seyn.

170 soll unter der 8ten Baß-Note eine 6. und weiter hin statt: { 6♮ 64 3 } nur { 6 4 2 } stehen. syst. 3. soll die erste Note der obern Stimme ein ♮ vor sich haben. syst. 4. sollen unter der andern Baß-Note die Ziffern in der Ordnung also: { 5 34 2♮ } und unter der 3ten Baß-Note also stehen: $\binom{6}{5}$

171 syst. 1. soll im ersten Tacte das b. ein ♮ seyn.
172 Unter dem 3ten system. statt: Verwechselung der Stimmen, setze: falsche Verwechselung der Stimmen
174 syst. 1. soll der letzte Accord [h fis dis] heissen.
177 Uber der ersten Baß-Note soll eine 6. stehen.
178 syst. 4. soll die 5te Baß-Note im e. stehen. syst. ult. soll die erste Baß-Note im a. und die allerletzte neben dem b. im e. stehen.
180 syst. 4. über der Nota penult. setze statt {6 6 5} also {6 5 ♯}
181 soll nicht die erste Baß-Note, sondern der darauff folgende Punct die Ziffern {5 4 2} über sich haben. syst. 4. sollen über der ersten Note des letzten Tactes die Ziffern (6 5) also stehen: 56
184 syst. 3. lösche man das erste ♯ weg.
187 syst. 3. Tactu 3. soll der letzte Accord {gis c h} heissen. Und in denen 2 letzten Systematibus soll der Tact nur mit einem Striche abgetheilet seyn.
189 syst. 1. soll der erste Accord {a f d} heissen, und im 3. Tacte soll das andere ♯ vor dem f. stehen. Syst. ult. Tact. 2. sollen die Ziffern in der Ordnung also stehen: {567 344 2}
194 sollen die über der 5ten Baß-Note stehende (5 ♯) neben denen Ziffern der vorhergehen Note stehen. Und über der 12ten Baß-Note sollen die Ziffern also in der Ordnung stehen: {7 35 2} syst. 3. Tact. 3. soll die 6. über der 3. weggelöschet werden.
195 in Nota, l. ult. denen Worten: (i. e. 5tam min. setze dazu: oder umgekehrt, 4tam superfluam.)
196 syst. 5. wird das 3te 4tel a. weggestrichen.
197 syst. 3. Tact. ult. soll das ♮ nicht vor dem ersten, sondern vor dem andern 4tel f. stehen.
198 sollen über der 3ten Baß-Note die Ziffern also stehen (76 5) Syst. 3. Tact. 3. soll vor dem andern f. ein ♯ stehen, und syst. ult. sollen über der 3ten Baß-Note die Ziffern also: (98 43) und über der 5ten Baß-Note also stehen (76 ♯4)
200 syst. 3. streiche man das vorgezeichnete b. weg.
203 syst. 4. Tact. ult. soll das andere 4tel der obersten Stimme im f. stehen.
204 syst. 2. sollen unter dem 3ten und 4ten Tacte die Ziffern also: (76 b) und unter dem 5ten Tacte also stehen (7 b 67)
205 soll die 6. unter der ersten Baß-Note des andern, des 4. und 5ten Tactes stehen. syst. ult. hat die andere Baß-Note die (6 5) und die 5 Baß-Note die (7 ♯) unter sich.
206 sollen unter der andern und 3ten Baß-Note eben die Ziffern stehen, welche unter der ersten stehen.
210 syst. 3. Tact. 2. soll das ♯ vor der Note stehen.
211 sollen die 2 Baß-Noten des andern Tactes eine 3e höher im (a d) stehen.
214 syst. 3. tact. 6. soll über dem fis noch ein gantzer Schlag im a. stehen.
217 syst. 1. soll im ersten Accord noch eine schwartze Note im obern d stehen. syst. 3. tact. ult. soll das ♯ nicht vor dem e, sondern vor dem nachfolgenden d. stehen. syst. 4. unter der 6ten Baß-Note soll es statt der 6/ die natürl. 6. seyn. syst. ult. tact. 2. soll bey dem letzten 4tel das ♯ vor dem a, und noch ein ♯ vor dem C. stehen.
219 syst. ult. soll der letzte Accord (d h e) heissen.
221 soll die 5te Baß-Note die Ziffern [7 4 2] unter sich haben. syst. ult. aber sollen unter der 4ten Baß-Note die Ziffern also stehen: {7 65 4♯}
222 soll der erste Accord im Soprano also heissen {c a f d} der erste Tact im Basse aber soll also stehen:



ibid. syst. 4. soll der letzte Accod (f c F) heissen.
223 syst. 3. der letzte Accord ohne einen, also heissen (e c a g)

syst. ult. soll die erste Baß-Note im e. und nicht im c. stehen. Und tact. ult. soll der letzte Accord annoch eine Note im a. haben.

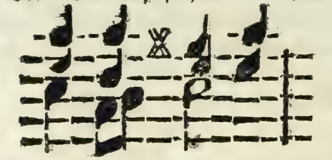
224 syst. 1. tact. 2. soll das ✕ auf der mittelsten Linie vor dem a. stehen, und im 3ten Tacte soll das erste ✕ vor der folgenden Note stehen. syst. 2. tact. ult. sollen die beyden ersten 4tel verkehrt, nehmlich das e. vor, und das a. nach stehen.

225 in nota l. 5. statt, ein Semitonium majus, setze, ein Semitonium minus.

229 syst. 2. tact. ult. soll die ♮7 gerade über der folgenden (6♭ 4) stehen, und syst. ult. sollen über der andern Baß-Note die Ziffern also in der Ordnung stehen (7 5 6♮). NB. In solchen Sätzen muß die unterste Ziffer allzeit in die Mitte gerücket werden, wie aus denen darüber stehenden Accorden zu erkennen.

230 über der 1 Baßnote sollen die Zieffern stehen (5 ✕ 6♭). syst. 4. tact. 3. sollen über der letzten Note die Ziffern also: (7 5 6♮) und über der folgenden also (6 ✕ 5♮) in der Ordnung stehen.

231 syst. 1. soll der 3te Accord (gis d h) heissen. syst. 3. soll der 2 Tact also stehen:



syst. 4. tact. 3. sollen die Ziffern über der letzten Note also stehen (7 5 6♮) und syst. 5. tact. 3. soll das e. im letzten Accord hinauf ins f. gerücket werden.

232 syst. 3. tact. 1. soll das ✕ im a. vor der folgenden Note g. stehen. syst. 4. tact. 3. sollen die Ziffern über der letzten Note in der Ordnung also: (7 5 6♮) und über der folgenden also stehen: (6 ✕ 5♮).

233 sollen über der 3ten Baß-Note die Ziffern über einander stehen: (♮7 ✕) die andere Baß-Note des syst. 4. hat folgende Ziffern unter sich. (6♮ 4 3)

235 §. 80. l. 2. statt, Ealsam, liß, Falsam.
ibid. in nota l. 1. deleatur: helffen.

237 syst. 5. tact. 1. soll das letzte b. vor dem a. stehen, und tactu 2. soll das h. ein b. vor sich haben.

239 l. 6. statt: kein Autor, setze kein gewissenhaffter Autor.

242 syst. 2. soll die über der 3 Baßnote stehende 6. über der folgenden Note also in der Ordnung stehen (6 6 4 2).

syst. 5. tact. 2. soll das ✕ vor dem f. und ein b. vor dem e. stehen. syst. ult. sollen über der 5ten Baß-Note die Ziffern also stehen, (♭9 ✕ 8)

243 syst. 5. tact. 2. soll vor dem e. ein b. stehen. syst. ult. sollen die Ziffern über der ersten Note des andern Tactes in der Ordnung stehen. (♭9 ✕ 8)

245 syst. 3. im ersten Accord soll die Note f. eine 3e herunter in das d. gesetzet werden.

248 wird über die 3te Baß-Note eine 6. gesetzet, und hingegen über der 5 Baß-Note die 6 ausgestrichen.

249 syst. ult. sollen über der letzten Baß-Note die Ziffern also in der der Ordnung stehen, (7 5♭ 6♮)

250 syst. 1. tact. 1. soll vor dem h. ein b. stehen. syst. 3. tact. 3. sollen die obersten 2 Noten des ersten Accordes (dis c) heissen. syst. ult. soll das ✕ mit der 1 Baßnote im G. stehen.

151 syst. 2. sollen über der letzten Baß-Note die Ziffern also stehen, (7 5 6♮) syst. 3. tact. ult. soll das gis noch ein 4tel neben sich haben.

252 syst. 3. tact. 4. soll der halbe Schlag f. eine 3e höher im a. stehen.

154 syst. 4. sollen unter der 1ten Baßnote die Ziffern also in der Ordnung stehen, [9 8 4♭ 3 5♮ 6] syst. ult. tact. 3. soll der erste halbe Schlag eine 3e höher im e. stehen.

255 §. 95. l. antepenult. statt, vor sich führet, setze über sich führet.

Ad Cap. 4. Sect. I.

257 l. 5. deleatur, gewesen.

258 syst. 2. im ersten Tacte des $\frac{3}{2}$ soll der Strich unterm 4ten 4tel, zurück unter oder über das 3te 4tel ges. werd.

259 syst. 3. tact. 2. sollen die beyden letzten 4tel verkehrt, nehmlich das h. nach dem c. stehen.

261 syst. 3. soll die unterste Note des letzten Accordes im g. stehen.

266 soll über der 3ten Baß-Note des dritten Tactes eine 3. stehen.

269 syst. 2. tact. 2. soll die erste Note im e. stehen. syst. 3. tact. 2. soll der andere Accord (c a e) heissen.

275 ist diese Seite zu corrigiren, wie es p. 368. und 369. weitläufftig angegeben worden.

276 soll im andern Tacte des ersten und andern Systematis der Clavis f. überall ein ✕ vor sich haben.

282 sollen durch die gantze Seite die 8tel pausen, 16theil pausen seyn, und syst. 5. soll die unterste Note des 5ten

Accordes im g. stehen.

289 soll in dem letzten halben Tacte des ersten und andern Systematis der Clavis f. ein X vor sich haben.

295 soll die oberste Note des ersten Accordes c. heissen, und syst. 5. soll der gantze erste Accord eine 3e tieffer stehen | g e c |

297 l. 9. statt: in andern Sprüngen auff, setze: in andern Sprüngen des angeschlagenen Accordes auff.

298 syst. 3. Tact. ult. soll das ♮. eine 3e höher im h. stehen.

308 syst. 2. in dem letzten halben Tacte soll die 4te Note e und nicht f. heissen. Und linea antepenult. statt: §. 15. setze: §. 16.

310 syst. 2. in dem letzten halben Tacte soll die erste Note g. heissen. ibid. in Nota, statt: §. 15. setze: §. 16. p. 273.

312 syst. 4. in dem letzten halben Tacte soll die 6. über der ersten Note e. stehen.

315 syst. 4. Tact. 2. soll die 4tel pause eine 16theil pause seyn.

317 syst. 2. Tact. 3. soll das b. eine 5te tieffer vor der Note (stehen.

318 syst. 1. Tact. 4. soll vor dem f. ein X stehen, und syst. 4. Tact. 2. soll das b. eine 3e höher vor dem H. stehen. Eben dieser Fehler ist syst. ult. tact. 2. zu corrigiren.

319 syst. 2. tact. ult. soll über der 4ten Note eine 6. stehen und über der 6ten Note die 6. weggelöschet werden. syst. 3. Tact. 2. soll vor dem f. ein X stehen, und syst. 4. tact. ult. soll das b. eine 3e höher vor dem H. stehen.

321 soll die 3te Baß-Note ein 8tel seyn.

324 syst. 4. tact. ult. soll die 5te Note g. und nicht f. heissen.

325 soll überall das b. im h. vor dem systemate modi bezeichnet stehen.

327 in Nota, statt: folgende 5. seyn, setze: folgende 5. Clausuln seyn.

328 soll wiederum überall das b. im h. vor dem systemate modi bezeichnet stehen, und syst. 3. tact. 2. soll die erste Note nicht e. sondern f. heissen.

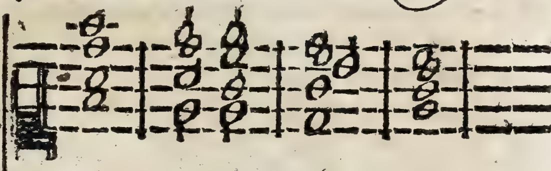
334 syst. 2. tact. 5. soll die erste Note die 98 über sich haben

336 syst. 4. tact. 3. soll die 3te Note im f. stehen.

337 syst. 2. tact. 4. soll die über der andern Note stehende 6. über der folgenden Note in dieser Ordnung stehen: | 6 64 2 |

339 syst. 2. tact. 4. soll der punct eine 6. über sich haben, und die unterste Note des darüber stehenden Accordes im g stehen.

340 soll der 4te, 5te, 6te, und 7te Tact des Soprano also stehen:



343 in Nota l. 5. statt: $\frac{4}{4}$ setze: $\frac{4}{8}$.

345 syst. 1. tact. 3. soll der andere Accord 4stimmig seyn, u. noch ein g. in der obersten 8ve haben. syst. 2. tact. 2. soll die andere Note ein b. vor sich haben.

346 soll die erste Baßnote eine 6. über sich haben.

349 syst. 4. tact. 2. soll das B. ein ♮. und das c. ein X vor sich haben.

350 soll das b. im ersten Tacte ein ♮. vor sich haben.

355 syst. 4. soll die 6te Note statt $\binom{6}{5}$ die $\binom{6}{4}$ über sich haben.

356 soll die erste Baß-Note im c. stehen.

358 syst. 1. soll die oberste Note des letzten Accordes im e. (stehen.

360 syst. 4. soll die 5te Note die $\left[\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right)$ über sich haben.

363 soll die erste Baß-Note im e. stehen. Und l. 6. statt: den Transitu, ließ: den Transitum.

364 l. 6. zu denen Worten: zur Resolution geneigte Dissonantien, setze hinzu: vorkommen, und.

366 l. 10. statt: Massæ, ließ: Massa.

376 syst. ult. tact. 2. soll das über der 4ten Note befindliche b. vor der Note stehen.

Ad Cap. 5. Sect. 1.

383 syst. 2. tact. 2. soll statt der 4tel pause eine 16theil pause stehen.

384 syst. 2. tact. 1. sollen die Ziffern über der letzten Note in der Ordnung also stehen: (7 6 5)

385 syst. 4. soll die 3te Note im A. stehen.

387 syst. 5. tact. 3. streiche das andere X weg.

388 syst. 5. soll die unterste Note des ersten Accordes ein halber Schlag seyn.

392 syst. 2. tact. 2. sollen die über der letzten Note stehende Ziffern also in der Ordnung stehen: | 7 65 3 |

393 syst. 5. soll im ersten Accorde vor dem f. ein X stehen.

394 sollen die ersten 3. Baß-Noten folgende 3. 6ten nach der Reihe über sich haben: 6 6 6. Im folgenden Tacte aber soll es statt der 4tel pause eine 16theil pause seyn; und die unter der letzten Note dieses Systematis stehende | 7 5 2 | sollen unter dem vorhergehenden puncte stehen.

syst. ult. soll die 3te Baß-Note eine 6. unter sich haben.

395 Tact. 1. soll unter der letzten Baß-Note die 5. wiederum mitten unter denen 2. obern Ziffern stehen, also: (7 6 7 / 5)

397 tact. 4. soll der andere Accord noch einen halben Schlag im f. haben, und syst. 3. tact. ult. soll der erste Accord noch einen gantzen Schlag im a. haben. syst. 4. tact. 2. soll unter der ersten Note eine ♮7. stehen.

399 syst. ult. soll der letzte halbe Schlag des andern tactes im F. stehen.

400 syst. 2. tact. 3. sollen die unter der letzten Note stehende Ziffern unter dem vorhergehenden puncte stehen.

403 syst. 1. tact. ult. soll das unterste 4tel d. im c. stehen. syst. 2. tact. 1. sollen die unter dem andern halben Schlage stehende Ziffern also in der Ordnung stehen: | 7 6 / 6 5 5 4+ / 3 | die in folgenden tacte befindlichen Ziffern | ♮7 2 / 4 / 3 | sollen also in der Ordnung stehen: | ♮7 / 4 / 3 2 | die letzten Ziffern eben dieses tactes (5 3 / 4) sollen also stehen: (5 / 4 3) und die letzten Ziffern dieses systematis | ♮7 5 / 6 3 / 4 | sollen ihre Ordnung also haben | ♮7 / 6 5 / 4 3 | syst. 4 tact. 1. soll die daselbst befindliche ♮7. eine ♮7. seyn.

406 syst. 2. tact. 2. sollen die über der letzten Note stehende | 7 / 5+ / 2 | über den vorhergehenden puncte stehen.

407 syst. 2. tact. 1. sollen die über der letzten Note stehende Ziffern in folgender Ordnung stehen: (7 6 7 / 5) die über der andern Note des folgenden tactes stehende (5 / X) sollen über dem vorhergehenden puncte stehen. Und die über der 8ten Note dieses tactes stehende 8. soll gleichfals über dem vorhergehenden puncte stehen.

408 syst. 4. soll die über der andern Note stehende 8. ebenfals über dem vorhergehenden puncte stehen.

410 syst. 2. soll die über der ersten Baß-note stehende 7. über der folgenden note neben der 6. stehen.

414 syst. 4. tact. 3. soll die 3te note im A. stehen. syst. 5. tact. 2. soll das letzte 8tel im e. stehen. syst. ult. tact. 2. soll die ♮7 eine ♮7 seyn. Und die über der letzten note des folgenden tactes befindliche ♮7. soll gleichfals eine ♮7 seyn.

415 syst. ult. tact. 1. soll die daselbst unter der 10ten Baß-note befindliche 8. unter dem vorhergehenden puncte stehen. Und im folgenden tacte soll die (7 / 4) eine (7 / ♮) seyn. Die unter der nota penultima dieses tactes befindliche 2. soll eine 4♮ seyn.

416 syst. 4. tact. 2. sollen die unter der letzten note stehende Ziffern unter dem vorhergehenden puncte stehen.

417 syst. 5. tact. 2. soll der letzte Accord ohne einen, annoch ein 8tel im a. haben. Und der andere Accord des folgenden tactes soll annoch ein 8tel im obern g. haben.

418 syst. 4. soll die andere Baß-note ein ♮. vor sich haben, welches auch in denen höhern Octaven dieses Accordes also zu beobachten ist. syst. ult. soll die unter der andern note stehende 8. unter dem vorhergehenden puncte stehen.

420 syst. ult. tact. 2. soll die 9 eine 4 seyn.

422 syst. 4. tact. 2. soll der halbe Schlag ein 4tel seyn.

423 syst. 1. tact. 1. sollen der 5te und 6te Accord beyde annoch eine Note auff der mittelsten Linie g. haben. Und im letzten Tacte soll die unterste Note des letzten Accordes ohne einen, nicht im d. sondern im c. stehen. syst. ult. tact. 1. soll die nota antepenult. eine 3e höh. im c st.

430 syst. 4. tact. 2. soll die erste Note ein 8tel seyn.

431 syst. 4. soll die erste Note des andern halben Tactes eine 3e tieffer im c. stehen, und die Ziffern drüber sollen also in Ordnung stehen. | 9 8 / 4♮ 3 / 6 | syst. ult. soll die daselbst befindliche 7. über der folgenden note neben der 6 stehen.

432 syst. 2. wird zwischen die 3te und 4te Note noch ein 16theil in das H. gesetzet. Und in dem folgenden Tacte soll die 8te Note im e. stehen. syst. 4. soll die 4te note ein 8tel seyn.

433 syst. 2. t. 2. soll die erste note gleichfalß ein 8tel seyn.

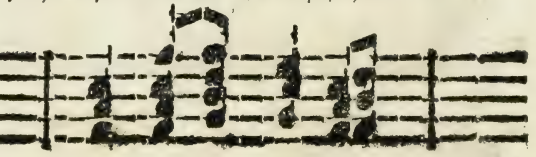
435 syst. 4. t. ult. soll die 9te note wiederum ein 8tel seyn. Und syst. ult. t. 2. soll die 7te note im c. stehen.

438 syst. 2. t. 1. soll die 8. unter dem vorhergehenden puncte stehen. syst. 5. t. 2. soll der erste Accord noch ein 4tel im h. haben.

439 syst. 1. t. 1. soll das unterste ♮ eine 3e höher vor dem f. stehen. Und in folgenden Tacte soll der letzte Accord annoch ein 4tel im g. haben.

440 syst. ult. t. ult. soll die note cis ein 8tel seyn.

441 syst. 1. soll der andere Tact also stehen.



442.

442 syst. 4. sollen die Ziffern unter der ersten note in folgender Ordnung stehen, | 9 8 / 4♮3 / 6 | syst. 5. soll der 6. Accord annoch ein 4tel im untersten fis haben.

443 syst. 4. soll das ♮ eine 3e tieffer vor dem G. stehen. syst. ult. soll die 4tel Pause eine 16theil Pause seyn.

444 syst. 2. soll das im ersten Accord befindl. fis im d. stehen, syst. 3. nach dem 4ten Accord sollen die 2 ✕ das eine vor dem c. das andere vor dem a. stehen.

445 syst. 1. wird im 5ten Accord das unterste c. weggestrichen. Und im folgenden tacte soll der andere Accord nur ein 8tel im untersten d. haben.

459 syst. 4. tact. ult. sollen die Ziffern in der Ordnung also stehen, | 7 / 6 5 / 3 | syst. ult. t. 3. soll die ♮7 eine ♭7 seyn.

460 syst. ult. soll der 3. Accord annoch ein 4tel im a. hab.

463 syst. 3. soll das erste ♮ eine 5te höher vor dem b. stehen und syst. ult. t. 2. soll das ♮ eine 3e höher vor dem e. steh.

465 syst. 4. sollen die Ziffern unter der ersten note in folgender Ordnung stehen. | 9 8 / 4♭3 / 6 |

468 syst. 5. t. 3. soll in dem 3. Accord das oberste c. weggestrichen werden.

469 syst. ult. t. 1. wird das ✕ über der 6. note weggelöscht.

471 l. 3. statt, 3/2 Tactes, liß, 3/2 Tripels.

l. 10. statt, die unter dem letzten 4tel, setze: die im 6ten Tacte unter dem letzten 4tel.

472 syst. 2. t. 2. soll über denen letzten 4 8teln ein halber Tact im h. stehen. syst. ult. t. 2. soll das erste 4tel einen Punct neben sich haben.

473 syst. 4. t. ult. sollen die unter dem ersten 4tel stehende Ziffern folgende seyn. | 5 / ♮3 / 2♮ |

475 Syst. 1. t. ult. soll die unterste Note des ersten Accordes im d. stehen.

481 Syst. 1. t. 1. soll die unterste note des letzten Accordes im e. stehen, und Syst. 2. t. 1. soll die 8te note eine 7 über sich haben. Syst. 5. t. ult. soll das unterste e. im andern Accorde weggestrichen werden.

485 syst. ult. tact. 1. soll unter der 3ten Baß-note eine 6. stehen

486 syst. 2. tact. 1. sollen die 2. 4tel pausen beyde 16theil pausen seyn. Die andere note aber soll eine 6. und die 8te note eine 7. unter sich haben.

488 syst. 2. tact. 1. sollen die 3te und 4te note des andern halben tactes eine 3e höher stehen. syst. ult. tact. 1. soll die 6. gerade unter der letzten note des tactes stehen.

489 syst. 1. tact. 1. soll die oberste note des ersten Accordes ein b. vor sich haben, und tact. 2. soll der letzte Accord annoch ein 8tel im obersten f. haben. syst. ult. tact. 2. soll die unterste note eine 4. unter sich haben. Und tact. 3. soll über dem 8tel f. annoch ein 8tel im b. stehen.

490 syst. 2. tact. 2. soll das tieffe A. gleichfalß ein ♮. vor sich haben. Und im folgenden tacte soll die erste note im a. stehen.

491 syst. 2. tact. 1. soll das letzte 16theil im dis stehen. Und unter der folgenden note soll ein ♮. stehen.

498 Syst. ult. soll die 3te Baß-note der untersten Stimme im d. stehen, und unter der letzten Baß-note des andern Tactes soll eine 6♯ stehen.

499 Syst. ult. t. 2. soll die 5te note im cis stehen.

500 Syst. 2. t. 1. soll das 7te 16theil eine 6. unter sich haben, und das o weggestrichen werden.

501 Syst. 1. soll das g. im ersten Accord ein ♮ vor sich haben. Unter der ersten note des folgenden Tactes sollen die Ziffern in dieser Ordnung stehen. | 6 5 / 4✕ | Syst. 5. soll im 3 Accord das oberste e. weggestrichen werden.

502 Syst. 2. soll die 8te Baß-note der untersten Stimme eine 3e tieffer im H. stehen, Syst. 4. soll die 6te Baß-note eine 3e höher im e. stehen.

503 Syst. 2. soll die nach der 7. folgende | 6♯ / 5 | ungestri- seyn, also, | 6 / 5 | Syst. ult. soll das erste 16theil eine 6 unter sich haben. Und die folgende | 6 / 5 | sol unter den 5ten 16theil stehen. Die nechstfolgende 6♯ soll unter der nachfolgenden note fis stehen.

504 Syst. 2. soll die unterste note des ersten Accordes im e. stehen.

505 syst. 3. tact. 2. soll in der untersten Stimme bey dem 3ten e. kein punct stehen.

510 syst. 2. tact. 2. soll vor der 3ten note statt des ✕ ein ♮. stehen.

512 streiche man die untersten beyden Zeilen gar weg.

513 syst. 5. soll der 4te Accord annoch eine note im Dis haben. Und syst. ult. soll unter der 3ten Baß-note eine 6. stehen.

517 syst. 1. tact. ult. soll das andere 8tel nicht im g. sondern im e. stehen. syst. 3. tact. 2. soll das unterste 4tel d. gerade unter dem darüber stehenden f. stehen, und das darauff folgende e. einen doppelten Strich, nehmlich unter und über sich haben.

519 syst. 4. tact. 2. soll die erste Baß-note die (6 / 5) unter sich (haben.

Errata.

Ad Cap. 6. Sect. 1.

524 syst. 3. tact. 2. soll das letzte tr. über der folgenden note a. stehen. Und syst. 4. gehöret das andere tr. gerade über die Baß-note d.

530 in nota (c) statt: Lection 2. setze: Section 2.

532 l. 7. statt: des 3ten und 6ten Accordes; setze: des 3ten und 7ten Accordes. ibidem l. 10. statt: das Semitonium drunter, setze: das Semitonium modi.

538 syst. ult. soll die erste note des 3ten tactes im e. stehen.

541 l. 4. von unten auff, deleatur: oder zwischen der 3e d. und h.

547 syst. 1. soll die letzte note ein 16theil seyn. syst. 3. soll das erste tr. gerade über dem B. stehen. Das letzte tr. aber gehöret zu der mittelsten note des accordes, nehmlich zu e.

548 in nota l. 9. statt: mit der rechten Hand in der eusersten Tieffe, setze: mit der rechten Hand in der eusersten Höhe, und 2. Stimmen mit der lincken Hand in der Tieffe führen wolte.

552 syst. 4. soll die nota penult. im d. stehen.

553 syst. 3. tact. ult. soll die 4te note im c. stehen.

556 syst. 1. soll die 4te note ein 8tel seyn.

559 syst. 1. sollen die 6te und 7te note verwechselt stehen, das c. vor, und das f. nach.

560 syst. 1. soll die 6te note im b. stehen. syst. 2. tact. 2. soll die oberste note des andern accordes im c. stehen.

561 syst. 4. soll die 11te note im h. stehen.

562 syst. 2. soll ein Tenor-Schlüssel vorstehen. Der Baß-Schlüssel aber vor das folgende Exempel gesetzet werden.

564 syst. 5. soll die 5te note mit ihren ✱ eine 3e tieffer stehen.

570 syst. 2. soll die 7te note im b. stehen.

579 Sollen alle Systemata mit dem b. moll im e. und h. vorgezeichnet seyn. syst. ult. soll die letzte note im dis stehen.

Ad Cap. 1. Sect. 2.

585 in nota l. 2. für: demnach, liß: dennoch.

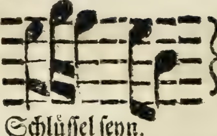
598 syst. 4. muß statt des Baß-Schlüssels der Discant-Schlüssel vorgezeichnet stehen.

599 syst. 6. soll die erste Baß-Note statt $\binom{6}{5}$ die $\binom{7}{5}$ über sich haben.

610 l. 2. streiche man die Worte gar weg: ihre fundamental-Noten, nehmlich.

612 syst. 1. soll im ersten Tacte das 8tel g. eine 3e höher im h. stehen.

616 syst. 1. soll der letzte halbe Tact also heissen:



syst. 4. soll im andern Exempel über der 4tel note f. die 8 b7 stehen. syst. ult. soll statt des Alt-Schlüssels der Tenor-Schlüssel seyn.

621 syst. 3. Tact. ult. soll das andere 8tel im c. stehen. syst. ult. tact. 1. soll die 4te Note im d. stehen.

625 l. 1. nach den Worten: Der Accord der b7 def. setze hinzu: {f d h gis}

ibid. in Notis l. 7. statt: so viel frembde Sätze, liß: so viel frembde Theatralische Sätze.

631 syst. 2. soll das 3te ✱ im g. eine 7me tieffer vor dem A. stehen.

638 in Nota l. ult. statt: mit einiger raison, setze: mit oben gedachter raison.

645 syst. 3. im andern Exempel soll die unterste Note des mit dem Tacte anfangenden ersten Accordes nicht im e. sondern im f. stehen. syst. 4. im andern Exempel soll die oberste Note des letzten Accordes im h. stehen.

651 in Notis l. 1. statt: Musicalische Sätze, liß: Musicalische Verkehrungen der Accorde.

654 syst. ult. sollen die 2. letzten 8tel in der Ordnung verwechselt stehen.

655 syst. 2. soll das 6te und 8te 8tel nicht im c. sondern im d. stehen.

667 §. 50. l. 2. statt: reelen, liß: reellen.

671 syst. 1. im ersten Exempel soll vor dem 4tel g. ein ✱ stehen. Und im letzten Exempel soll das 4tel a. eine 3e tieffer stehen.

675 l. 1. der 5te min. setze: der 5t. min. NB. dergleichen offt vorkommenden Druckfehler wird der geneigte Leser selbst corrigiren. ibid. syst. ult. soll die andere Baß-Note über den ✱ noch eine 7. haben.

676 syst. 3. l. 4. von unten auff, statt: die Wichtigkeit, liß: die Richtigkeit.

679 syst. 6. soll die letzte Baß-Note über dem ✱ noch eine b7 haben.

682 syst. 3. tact. 3. soll über der ersten Note eine 7. stehen. syst. 4. soll über eben der ersten Note des 3ten Tactes eine 7. stehen.

683 syst. 2. tact. 4. soll statt $\binom{7}{5}$ also stehen $\binom{b7}{5}$

689 syst. 1. tact. 2. soll das ✱ vor der Note c. stehen.

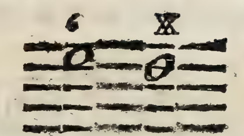
692 syst. 1. tact. 3. soll das ✱ vor dem d. stehen.

694 syst. 1. tact. 1. soll das andere ✱ nach dem c. vor dieser Note stehen, und Tact. 2. soll das letzte ✱ wiederum vor der Note stehen.

701 syst. 4. tact. 1. soll die 3te Note der obern Stimme im h. stehen. ibid. l. penult. statt: Nachläßigkeiten, liß: versehen.
702 in Notis l. 2. statt: 3. e. liß: 3. E.
707 syst. 1. Tact. ult. soll das ✱ eine 3e tieffer vor dem a. stehen. ibid. in Notis l. 5. deleatur: sagen.
708 syst. 6. soll das allda befindliche ♮ eine 7me tieffer vor dem A. stehen.
709 l. 2. statt: Grodibus: liß: Gradibus.
710 in notis soll die 3te Zeile also anfangen: c. 1. §. 20. 21 seqv.
711 l. 1. statt: oder os, liß: oder as.
712 l. 5. statt: wie auch, liß: wir auch. syst. 2. tact. ult. sollen über der ersten Note die Ziffern folgende seyn: (6♭ 5♮)
718 l. 2. statt: die ersten beyden allerdings, setze: die ersten beyden in der Verwechselung der Harmonie allerdings. Nach dem andern system. statt: Exempel 1. 2. setze: Exempl. 1. 2. &c. syst. 3. soll die andere Note eine 3e tieffer stehen.
719 syst. 2. im andern Exempel soll die Note |7 2| ein b. vor sich haben.

Ad Cap. 2. Sect. 2.

729 l. 4. statt: ober erst, liß: aber erst. ibidem statt: bekanter massen, liß: bekanter maßen.
735 Reg. 4. l. 1. statt: ordentlichen, liß: ordentlich.
736 im NB. l. 1. statt: ausmehrdrn, liß: aus mehrern.
737 in Nota (1) l. 5. zu Anfange soll es heissen: ✱✱ und in ♮♮. verwandelten bb. obiger Exempel.
740 l. 4. statt: die 6te min. soll heissen: die 6t. min.
l. ult. statt: der 4te modi : : der 4tæ modi.
741 l. ult. statt: die 5te imperfecta : die 5ta imperfecta.
742 l. 3. statt: die 3e modi : : die 3a modi.
l. 6. statt: weil ihre 4ta modi : weil die 4ta modi.
l. 11. statt: keine 5te perfect. : keine 5t. perfect.
NB. Dergleichen in denen Casibus peccirende Fehler wird der geneigte Leser von selbst weiter corrigiren.
743 l. 2. statt: eine 5ta perfecta : eine 5tam perfectam. ibid. syst. 3. soll die letzte Note des Exempl. 2. eine 6. über sich haben.
744 l. 2. deleatur: extraordinaire.
746 soll unter dem ersten Schemate stehen: D moll, und unter dem andern: F dür.
748 in dem 5ten Schemate sollen nachfolgende 2. Noten zwischen die 7te und 8te Note eingerücket werden:



749 soll in dem 5ten Schemate die 9te Note ein ✕ über sich haben.
750 l. 5. von unten auff, statt: die 4te, liß: die 4t. perfect.
751 syst. 3. wird über der 8ten Note das b. weggelöschet.
764 l. 3. & 4. streiche man die Worte weg: auch dem Accompagnisten p. 393. seqv. einige General-Regeln geben. Hingegen füge man zu Ende der 6ten Zeile folgende Worte bey: nach welchen in folgenden Capiteln besonders p. 392. seqv. wiederum Regeln folgen, welche sich auff eben diese Schemata gründen. ibid. l. 10. statt: hoffentliche unsere, setze: hoffentlich in gegenwärtigen *Tractat* unsere. (Wege.
766 l. 5. statt: seine gewissen Wege, liß: seine geweisten
l. 14. statt: nachfolgende, liß: annoch folgende.

Ad Cap. 3. Sect. 2.

770 l. 5. von unten auff, statt, [7 6♭] setze, [7 5♮]
771 syst. 2. soll die 3te Baß-Note nach dem ✕ im e stehen
772 syst. 2. soll die letzte Note eine 5te tieffer im A. stehen, und ein ✕ vor sich haben.
773 l. 6. statt, U besagten, liß, überbesagten.
l. 5. von unten auf, statt, 5te min. soll heissen, 5t. min. oder 5tæ min.
788 syst. 3. soll die schwartze Note im g. stehen.
789 l. ult. statt, auffmerts, liß, auffwerts.

Ad Cap. 4. Sect. 2.

800 Syst. 1. soll das zu Anfange stehende ✕ eine 3e höher vor dem d. stehen.
801 syst. 3. statt der darunter stehenden Worte: Tiranno d'Amore, soll es heissen, Tiranno amore.
804 syst. 1. soll das vor der 3ten Note befindl. b. gleich anfangs vor der ersten Note stehen.
806 Unter dem ersten syst. statt, ti basta, liß, ti basti.
807 l. 3. statt, weil man, liß, will man.
817 unter dem ersten syst. muß das Wort, gi-oi-re also getheilet werden, gio-i-re, welcher Fehler durch die gantze Aria etl. mahl zu corrigiren ist.
ibid. l. 2. statt, an sich selbst obscur ist, setze, an sich selbst ohne darüber stehende Ziffern obscur ist.
818 syst. 1. soll das vor der 3ten Note stehende b. vor der ersten Note stehen.
821 syst. 3. soll die Nota penult. im g. stehen.
823 syst. 1. tact. 2. soll das andere ✕ eine 3e höher vor den a. stehen.

ibid. l. 5. von unten auff, statt, die rechte 5te, liß, die rechte 3e.

Ad Cap. 5. Sect. 2.

837 l. 9. statt, reciproce, liß, reciproqve.
839 in notis l. 3. statt, attentiren, liß, attendiren.
842 in nota l. 2. = in meinen, = in gedachten meinen.
843 syst. 5. soll der Modus c. moll, im a. noch ein b. vorgezeichnet haben.
851 syst. 4. soll unter dem andern Tacte stehen, Fis moll. syst. ult. statt, Fis moll. soll es heissen, Cis moll.
853 Syst. 2. soll über der letzten Note eine 8 stehen.
854 Syst. 4. soll über der ersten Note des 4ten Tactes die $\binom{6}{5}$ und über der ersten Note des folgenden Tactes gleichfals diese $\binom{6}{5}$ stehen. Syst. 5. wird über der 4ten Note die Ligatur ⁀ weggestrichen.
857. Syst. ult. soll unter dem ersten Tacte stehen, Dis dur.
858 Syst. ult. soll unter dem andern Tacte stehen, Cis dur.
865 Syst. 2. tact. 3. soll das ✕ eine 3e höher im e. stehen.
867 Syst. 2. sollen über der ersten Note die Ziffern also heissen, $\binom{7}{♮}$
869 Syst. 2. soll über der ersten Note die $\binom{6}{5♭}$ stehen.
872 Syst. ult. tact. 3. soll über der ersten Note die $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ und über der folgenden Note eine 6 stehen.
876 syst. 3. Tact. 1. soll das ♮ eine 3e höher vor der Note stehen.
878 Syst. 2. soll über der ersten Note statt der 6. eine 6♮ seyn, und unter der Note soll stehen: A moll.
886 syst. 4. Tact. 2. soll die 5te Note eine 3e höher, im fis stehen. (gis stehen.
887 syst. ult. tact. 2. soll die erste Note eine 3e höher, im
895 l. antepenult. statt, selbiger in Musicis, setze, selbiger ausser denen bißherigen Circulationibus, in Musicis.
896 Syst. 1. im ersten Exempel soll statt des letzten halben Schlages im e. ein gantzer Schlag im a. stehen.
897 in notis l. 1. für, oder, liß, aber.
in nota (r) l. 2. = Enharmonische, = Enharmonisch.
898 in nota l. 4. = volet, - valet.
ibid. in nota l. 20. = auff zweyerley Arth solcher, = solcher auff zweyerley Arth. (nement.
900 §. 23. l. 2. = ein Accompagnement, - im Accompag-
901 §. 24. l. 7. = cappricieu, - capriccieu.
909 syst. 1. tact pen. soll die Note c. neben dem ✕ stehen.

Ad Cap. 6. Sect. 2.

917 l. 2. von unten auff, statt, vors erste, liß, vor allen Dingen.
918 l. 12. statt, changirt, liß, changire.
923 syst. 1. soll die 7te Note im c. stehen. syst. 2. soll eben die 7te Note ein ✕ über sich haben. ibid. no. 62. statt, 3a mosii, liß, 3a modi.
924 syst. 2. soll die andere Note eine 3e höher im d. und die 3te Note eine 3e höher im c. stehen.
927 syst. 2. tact. 2. soll die 5te Note im d. stehen.
930 syst. 2. zeichne man den tact richtig ab.
933 §. 8. l. 5. statt, wie wir mit, setze, wie wir allhier mit.

Ad Supplementa.

935 l. 1. statt, b. 3. seqv. liß, l. 3. seqv.
936 l. 10. statt der Worte: (gleich wie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla reversa, setze also, (gleich wie alle Themata und Canones, worinnen keine Dissonantien verhanden) nach dem berühmten Contrapuncto alla reversa oder roverscia.
ibid. l. ult. statt, nachzusuchen, liß, annoch zusuchen.
937 l. 4. = nem, = einem.
l. 9. -- stromente, -- stromenti.
938 §. 5. l. antepenult. = druckbogen, = Bogen.
939 im supplemento ad cap. 2. statt, modus obliqv9, setze, motus obliqvus.
ibid. lin. seqv. statt, hierzu nichts, setze, allhier zu nichts.
946 sollen die 2 Noten von 8. und 4. Tacten nach ihren Unterscheide also ausgedrucket seyn, daß der Strich der ersten über die 5. Linien heunter gehet, der Strich der andern aber mit der letzten Linie schliesset.

andere wollen den Unterscheid dieser antiqven Noten in der Breite bemercken, auff folgende Arth.

949 in Supplementis ad cap. 6. l. 6. statt, Speciel-Regeln, liß, Special-Regeln
950 in Supplementis ad cap. 1. l. 7. statt, $\binom{8}{76}$ setze also, $\binom{98}{76}$
954 syst. 3. soll ein b. vor der ersten Note stehen.

Register,

Register
Uber die vornehmsten Sachen in diesen Wercke.

A.

Die Errata suche man vor dem Register.

FREYBERG,
gedruckt bey Christoph Matthäi.

Nota.

Es sind die verschiedene im Druck heraus gegebene Musicalische und andere Schrifften des sonst berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Musici zu Leipzig, der Musicalischen Welt allbereit so bekandt, daß es überflüßig seyn würde, allhier viel Rühmens von der besondern Geschicklichkeit und Gelehrsamkeit dieses Mannes zu machen. Weil er nun nach seinem Tode unten specificirte 2. Manuscripta in lateinischer Sprache hinterlassen, davon das erste über 4. Alphabeth, und das andere ohngefehr 1. Alphabeth (mittelmäßig compress geschrieben) starck ist, welche dessen Erben gern an einen billigen Verleger bringen möchten; als hat man solches hiermit denen Liebhabern kund thun, und die Summaria besagter beyden Tractate, so, wie sie anhero übersendet worden, beyfügen wollen. Solte sich ein Verleger dazu finden, so kan er sich entweder hier in Dreßden, oder bey der Kuhnauischen Frau Wittbe in Leipzig melden.

I.

Tractatus de Tetrachordo,

seu

MUsica antiqva ac hodierna, occasione Tetrachordi, non ad systema tantum, sed & Melopœiam accommodati, cum prævio Præludio e penu Matheseos puræ depromto, ac lectorem ad intelligenda quæ in hoc opere tractantur præparante a Joh. Kuhnau. In præludio Dominus Autor quatuor species ex Algebra & quicquid ad ea quæ hoc opere occurrunt intelligenda facere potest, erudite ac Clare ostendit, ubi & ea tractat quæcunque ad Mono chordum spectant. In opere autem ipso seqventia traduntur.

Sect I.

Cap. I. Continens explicationem Terminorum Rubri Thematis.
Cap. II. Varias Tetrachor. divisiones.
Cap. III. de Tetrachordo Generis Chromatici.
Cap. IV. de Genere Diatonico.
Cap. V. De origine Tetrachordi ejusqve multiplicatione ac singulorum nominibus.
Cap. VI. de nominibus singulorum græci Diagrammatis cujuslibet sonorum seu chordarum.
Cap. VII. De signis chordarum Diagrammatis veterum seu eorum Notis Musicis.

Sect. II. de usu Tetrach. Veterum.

Cap. I. De qvolibet Veterum Tetrachordo per Sectionem Canonis exhibito.
Cap. II. De ulteriori Sectionis jam factæ explicatione & aliis hujus generis Diatonici Diagramma Musicum in Monochordo accommodandi modis.
Cap. III. de usu Instrumenti Veterum qvod Helicona dixerunt & pro Canone in exhibitione Diagrammatis Musici Consonantiarum & Toni usurparunt.
Cap. IV. de mutatione Tetrachordorum seu systematis Tetrachorda continentis & qvidem eorum varia positione.
Cap. V. de Tonis seu Modis Musicis veterum Græcor.
Cap. VI. de Mutatione.
Cap. VII. de effectu Græcorum Musices.

Sect. III. de Hodierno Tetrachordi usu.

Cap. I. De Genere hodierni Tetrachordi ejusqve Element.
Cap. II. de vero colore hodierni Tetrach.
Cap. III. de Concinnitate Tetrach. Syntoni.

Cap. IV.

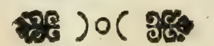
Accedit Tractatus de usu Tetrachordi hodierno.

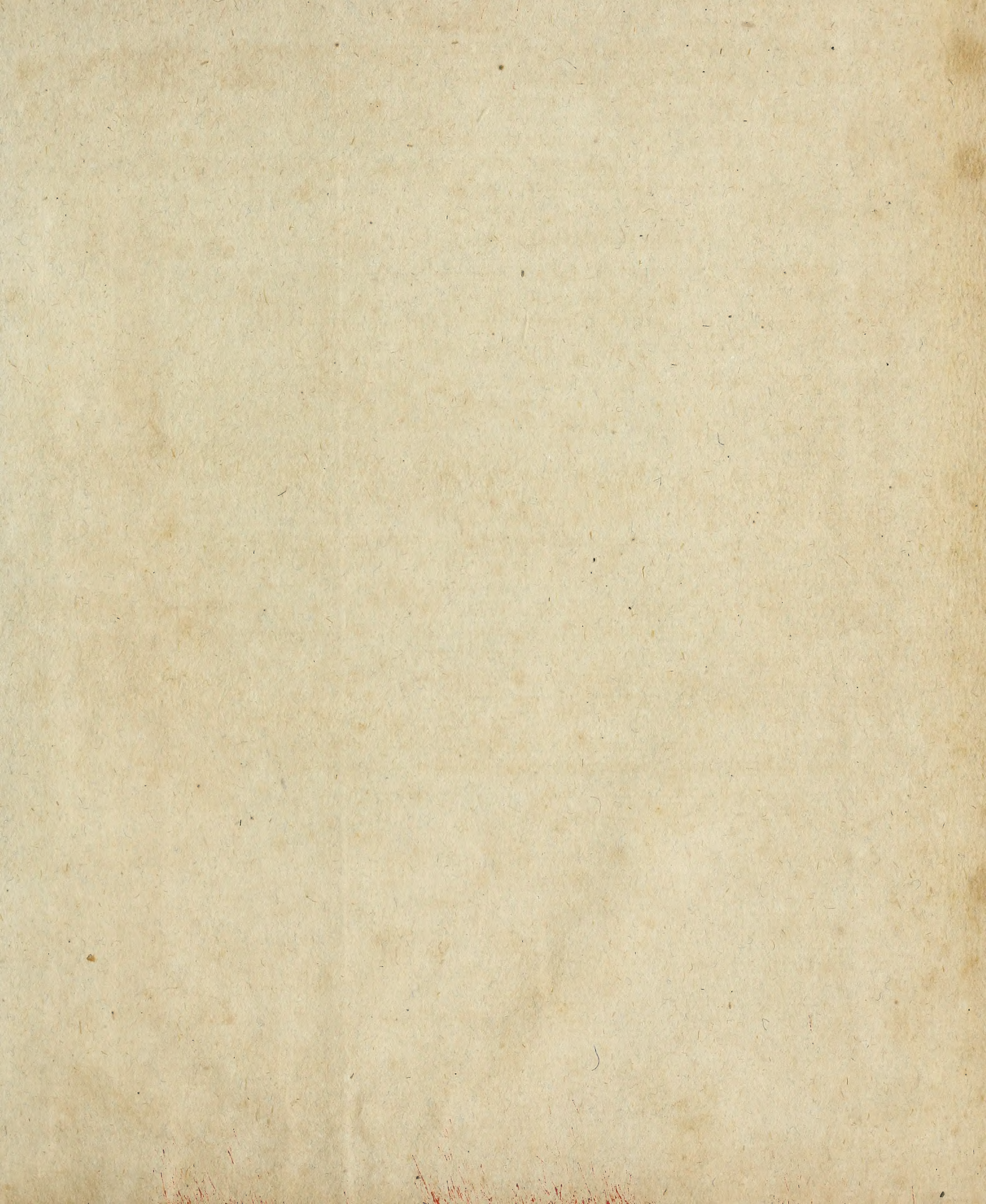
2.

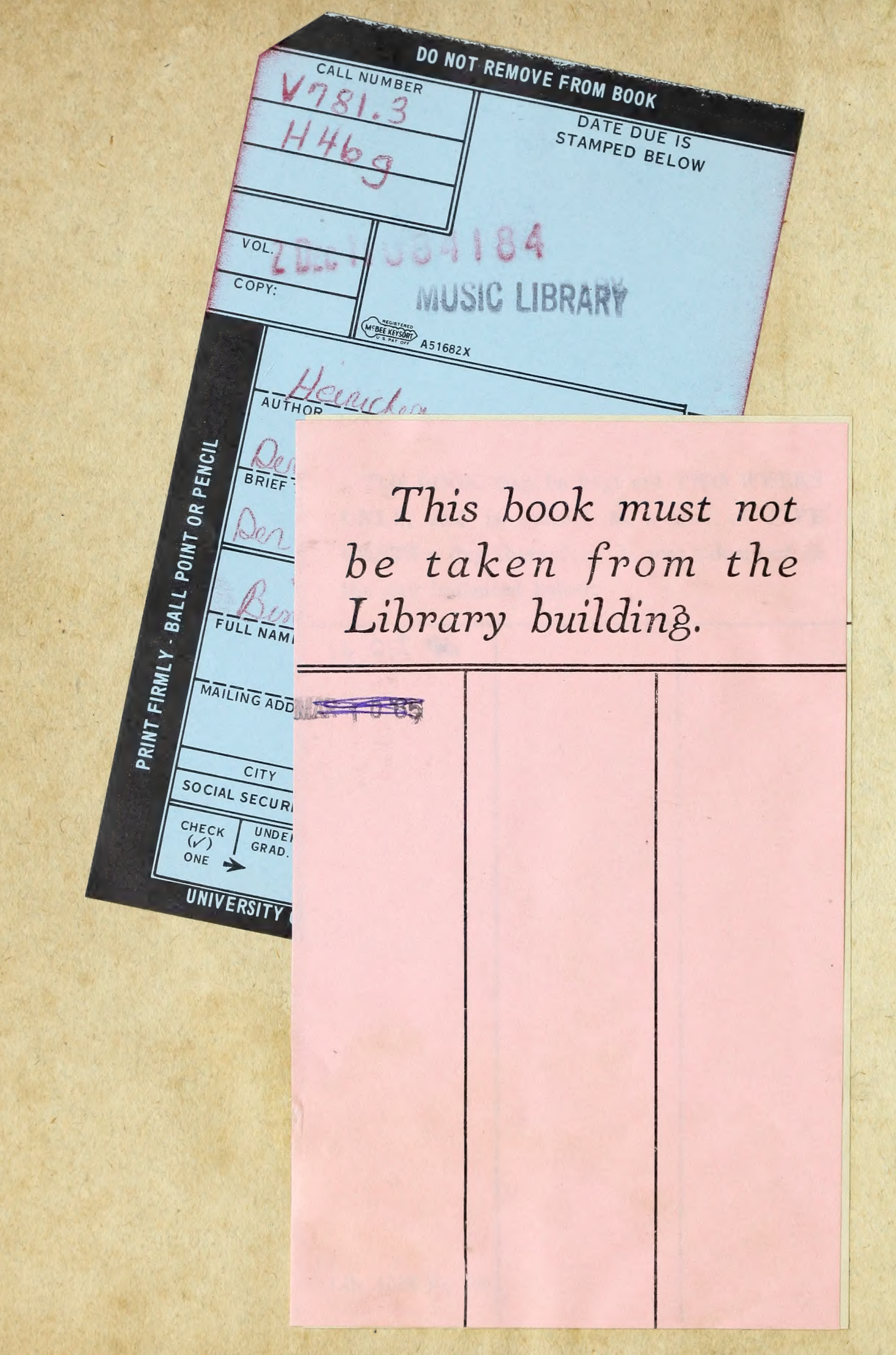
Disputatio de Triade Harmonica.

Pars I.

Pars II.






DO NOT REMOVE FROM BOOK
CALL NUMBER
V781.3
H46g
DATE DUE IS STAMPED BELOW
VOL.
COPY:
MUSIC LIBRARY
A51682X
AUTHOR
BRIEF
FULL NAM
MAILING ADD
CITY
SOCIAL SECUR
CHECK (✓) ONE
UNDER GRAD.
PRINT FIRMLY - BALL POINT OR PENCIL
UNIVERSITY
This book must not be taken from the Library building.


SI·DEUS
PRO·NOBIS·QUIS
CONTRA·NOS
Heineken

